

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Española II  
(Literatura Española)**



**CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE UN GÉNERO  
ESPECTACULAR: EL TEATRO DE CALLE  
CONTEMPORÁNEO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**Juan Enrique Mendoza Zazueta**

Bajo la dirección de la doctor

José Luis García Barrientos

**Madrid, 2013**

©Juan Enrique Mendoza Zazueta, 2012

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II  
(LITERATURA ESPAÑOLA)**



**CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE UN GÉNERO  
ESPECTACULAR:  
EL TEATRO DE CALLE CONTEMPORÁNEO**

**MEMORIA PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR  
JUAN ENRIQUE MENDOZA ZAZUETA**

**BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR:  
JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS**

**MADRID 2012**



**FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II  
(LITERATURA ESPAÑOLA)**

**CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE UN GÉNERO ESPECTACULAR:  
EL TEATRO DE CALLE CONTEMPORÁNEO**



**Tesis doctoral  
Juan Enrique Mendoza Zazueta**





**Departamento de Filología Española II  
(Literatura Española)  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid (UCM)**

**CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE UN  
GÉNERO ESPECTACULAR:  
EL TEATRO DE CALLE  
CONTEMPORÁNEO**

**Juan Enrique Mendoza Zazueta**

**TESIS DOCTORAL**

**DIRECTOR:**

**Prof. D. José Luis García Barrientos**

**Madrid 2012**



No deseamos (en dicho ensayo) hacer creer falazmente que entendemos el Teatro ¡en realidad no hay quien lo entienda!, ni siquiera aquellos que han envejecido sobre las tablas, ni los directores más ancianos, ni aun los propios críticos...

KAREL CHAPEK

*Cómo se hace una comedia*

El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el teatro: la metáfora visible.

ORTEGA Y GASSET

*Idea del teatro*



## D e d i c a t o r i a

---

Con gratitud profundo reconocimiento y  
respeto a mis queridos maestros

Rogelio Luevano

y

José Luis García Barrientos,

quienes desde dos puntos

me enseñaron a ver un mundo.

A Jael,

Joanna,

Aron y

siempre a mis padres:

Carmelo e Hilda.



## Agradecimientos

Si de agradecer se trata, en primer lugar a mi *Alma Mater* la Universidad Autónoma de Sinaloa y al Programa Doctores Jóvenes de dicha institución, pues gracias al apoyo que me brindaron pueden leerse ahora las palabras de la investigación que el lector tiene en sus manos; así mismo mi agradecimiento siempre al ex Rector Maestro Héctor Melesio Cuen Ojeda y al Rector Doctor Víctor Antonio Corrales Burgueño por el apoyo y deferencia hacia mi persona.

Existen personas que han sido fundamentales para la realización de este trabajo, además de las destacadas en la dedicatoria. Lugar de mención especial ocupa mi querido Maestro Doctor Carlos Maciel Sánchez, quien siempre tuvo palabras de ánimo y aliento para mí y quien desde el primero momento se mostró interesado por este proyecto y ha sido constante estímulo para que esta investigación llegara a completarse. A mis compañeros del doctorado con quienes compartí y debatí, a Vicente, Luis, Blanca, Gracia, las dos Carmen y siempre a Vene, esencialmente, gracias. Así mismo al Doctor Everardo Mendoza y a la Maestra Elizabeth Moreno, quienes formaron y forman parte fundante de mi trabajo, también mi agradecimiento a Juan Ramos Calderón y a Varinia Ramos por su paciencia y comentarios.

También mi agradecimiento a mis maestros de la Universidad Complutense de Madrid, al Doctor Huerta Calvo, quien con una frase calmó el abismo de mi mente, al Doctor Emilio Peral, al Doctor Antonio López Fonseca, por su paciencia, sus

comentarios y el placer de conocerlos. Del mismo modo, de este lado del charco agradezco al maestro Rodolfo Obregón, quien fue fundamental para que eligiera mi objeto de investigación, así como a Alfredo Rodríguez Carrillo, Sonia Alvares Anistro, Geovanny Ornelas, Martin Salazar, Luis Bringas, Claudio Trejo, Abraham Morales, Irasema Salgueiro y Octavio Valdez con quienes compartí un momento de vida que también ha quedado plasmado en estas páginas. Mi profundo agradecimiento y respeto para ellos.

Y de este lado a Henry Landeros, amigo siempre.

Y a Melisa Cota, siempre.

Y a Itzel Navidad por la meta.

Y a aquellos que con sus entrevistas, comentarios y charlas han hecho posible la conclusión de este trabajo: al grupo Tascabile di Bérgamo, Beppe, Tziana y especialmente a Caterina, también a Xarxa Teatre, a Xavier y Leandre, así como a los maestros Dubatti y Barba.

En apoyo al desarrollo de mis estudios, también recibí un estímulo económico por parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a través del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero FONCA-CONACYT, Estudios Artísticos y Culturales.

Si alguien se me pasa, disculpe esa omisión; sé que a muchos debo y en deuda estaré siempre,

a todos ellos, gracias.



## Índice

Agradecimientos	9
Introducción	17
1. Conceptos básicos: acercamiento y definiciones	21
1.1. El arte	25
1.1.1. El arte actual	27
1.1.2. La producción del arte	29
1.1.3. El objeto de arte en sociedad	31
1.1.4. El objeto de arte y el espectador	32
1.1.5. El papel de la ciudad en el arte	34
1.2. El arte teatral	36
1.2.1. Literatura	38
1.2.2. Efímero/palpable	39
1.2.3. La suma	40
1.2.4. Quién sabe: Des-definición	41
1.3. Teatro. Acercamientos	43
1.3.1. Teatral	43
1.3.2. Teatralidad	45
• La teatralidad en movimiento	46
1.3.3. Espectáculo	48
• Oficio del espectáculo	49
1.4. Lo sustantivo en el teatro	51
1.4.1. Hecho teatral	52
1.4.2. Acontecimiento	54
• Acontecimiento y ciudad	56
• Particularidad del acontecimiento: construcción ficcional	57
• Simulación-denegación	57
• Acto de fe	58
1.4.3. Los invitados, siempre dos	59
• La presencia en frontera	60
• El actor	60
• Espectador	62

• Participación	64
1.5. Definiciones	66
1.5.1. Teatro: definición para nuestro trabajo	66
1.5.2. Teatral: definición para nuestro trabajo	67
1.5.3. Teatralidad: definición para nuestro trabajo	68
<b>2. Teatro de calle: el otro teatro</b>	71
2.1. Otro teatro ¿existe?	74
2.2. Ese teatro	76
2.2.1. Teatro en el tranvía	78
2.2.2. Teatralidad en la calle	81
• Querido público	82
• Dónde, cómo, qué se debe mirar: teatralidad en la calle	82
2.3. El teatro de calle: paralelismo	87
2.4. El teatro de calle como convivencia	89
2.4.1. Sobre el espacio democrático de calle	92
• Teatro popular	95
<b>3. Algunos hitos en la historia del teatro de calle</b>	101
3.1. Un detalle de la antigua Grecia	102
3.2. Durante el Medievo	103
• Teatro profesional	104
• El juglar	105
• La fiesta y el carnaval	107
• El tiempo del carnaval	111
• Espacio del Medievo	113
3.3. El camino hacia el Renacimiento	114
• El edificio teatral	116
• La fiesta es ahora barroca	117
• El espacio de la ilusión	118
3.3.1. Los espacios alternos: la ilusión fuera	119
• El teatro afuera	120
3.4. El retorno a la calle, hacia el siglo XX	121
3.4.1. El teatro de masas	122
3.4.2. Un nuevo teatro	124

•	Nuevas concepciones	126
3.4.3.	Derrumbar las fronteras: otro mundo, otro teatro	127
3.5.	La segunda mitad, la segunda guerra	127
3.5.1.	Estados Unidos	128
•	Hay que entender a John Cage	129
•	El trato con la realidad	131
3.5.2.	Dos continentes	132
3.6.	Los pasos hasta...	134
•	Intervención	135
3.7.	Nuevos grupos, nuevas estéticas, nuevas búsquedas	135
3.7.1.	Living Theatre	136
3.7.2.	Bread and Poupet	139
3.7.3.	Teatro Campesino	141
3.7.4.	Odín Theater	143
3.8.	Hacia el siglo nuevo: los ochenta se vuelven animados	146
•	A modo de recapitulación: tiempo pasado	149
3.8.1.	Comediantes	154
3.8.2.	La Fura dels Baus	159
3.8.3.	Teatro Estudiantil Universitario – TEA	164
3.8.4.	Catalinas Sur	166
3.8.5.	La Organización Negra	169
3.8.6.	La Runfla	171
3.8.7.	Teatro Taller de Colombia	175
3.8.8.	Gigantería en La Habana y Guíñol de Guantánamo, con la cruzada teatral de Guantánamo	178
3.8.9.	Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO)	180
3.9.	A manera de cierre	183
4.	Los elementos del teatro de calle	185
4.1.	Hacia un concepto	185
4.2.	Sala o calle: afuera o adentro	185
4.2.1.	Cerrado/abierto/público/privado	188
4.3.	Los elementos: sobre el espacio	191
4.3.1.	Todos los espacios son escénicos	197
4.3.2.	De la ritualidad a la teatralidad	204

4.3.3. Otra comunicación	213
4.4. Teatro de grupos	215
4.4.1. Creación colectiva	216
4.4.2. El actor de calle	221
• Qué tipo de actor, para qué teatro en la calle	226
4.5. Tiempo	231
4.6. Público	234
4.7. Dramaturgia	237
4.8. Tipos de estructura	253
4.8.1. La sala al exterior	253
4.8.2. Intervención urbana	255
• Acciones colectivas	256
• Estatuas urbanas	257
• Ser o no ser, es teatro	258
4.8.3. Pasacalle o parada	260
• Itinerante	264
4.8.4. Íntimo	266
4.8.5. Gran formato	268
<b>5. Comentarios de puestas en escena</b>	273
5.1. <i>Parata de immagini</i> : Potlach	273
5.2. <i>Città invisibili</i> : Potlach	276
5.3. Pasacalle: Compañía Estatal de Teatro de Calle Zacatecas	280
5.4. <i>Les Moutons</i> (Las Ovejas): Corpus	283
5.5. <i>Arlequino di oriente</i> : Tascabile di Bérgamo	289
5.6. <i>Amor mai non s'addorme</i> , Historias de Montescos y Capuletos: Tascabile de Bérgamo	294
5.7. <i>El oro de la Revolución mexicana</i> : TATUAS	309
5.8. <i>Les Tragédiques</i> : Delices Dada	320
5.9. <i>Quijote</i> : Núcleo de Ferrara	325
5.9.1. El Quijote en el festival: mucho ruido	334
5.9.2. Paréntesis	338
5.10. <i>Ouvert pour Inventaire</i> : Compañía Dynamogène	339
5.11. <i>Rojo</i> : Compañía La Industrial Teatrera	343
5.12. <i>Caballeros y dragones</i> : Cornisa 20	347

5.13. <i>Ecolópolis</i> : Compañía Kamaleón	355
5.14. <i>El abuelo Juan</i> : Compañía Mojiganga	362
5.15. <i>El dulce sabor de la muerte</i> : Compañía Fonámbules	372
5.16. <i>Las cajas voyeristas</i> : La Biznaga Teatro	379
5.17. <i>Pelea de gallos</i> : Compañía Comparsa AndArte	384
5.18. <i>El circo del hombre</i> : Comparsa La Bulla	392
5.19. <i>A las vueltas del reino</i> : La Ciénega Teatro	401
5.20. <i>Tres cerditos y laminitas</i> : Del Nabo Teatro Desenfadado	408
5.21. <i>Zaicocirco</i> : Luna Morena	415
5.22. <i>Cielo rojo, Ayapín, cielo rojo</i> : Todo Terreno Teatro	418
 6. Conclusiones	 423
Bibliografía:	445
Anexos	471



# Introducción

El trabajo que el lector tiene en sus manos posee un doble origen. Al iniciar este peregrinar hacia España, el tesista se planteó en un primer momento realizar un trabajo sobre el teatro del norte de México, zona de donde proviene; mas su amigo, Rodolfo Obregón, lo disuadió de tal cometido, o quizá ya estaba el horno listo y él solo encendió la flama que le trajo hacia un nuevo tema, el teatro de calle, lo que no es tan descabellado pues durante varios años el autor estuvo al frente como director de una compañía de teatro de calle en su estado natal Sinaloa, con la que dirigió siete trabajos, sin mayor preparación que la de haber trabajado en el teatro convencional durante muchos años --más de 15 en ese momento--, así que le tomó, o se tomó la palabra, y cambió la frontera geográfica del norte de México --tópico recurrente en el teatro fronterizo-- por la frontera espacial que da lugar a los límites entre realidad y ficción: los seres insepultos y las presencias vagabundas de esos espacios fronterizos, por las presencias sociales, la cotidianeidad y el fenómeno especular de presencias ficcionales--; pero quizá más allá de esto lo indujo que en un momento se planteó ver la frontera como un No lugar, según lo concibe Auge (1992); es decir, como un espacio de transitoriedad en el cual los seres que intentaron cruzar la frontera vagan sin posibilidad de relacionarse unos con otros o con sus seres queridos, en un espacio sin descanso y sin pertenencia.

La idea de la transitoriedad le dio pie a ver la calle como un espacio en el cual unos arriba del carro y otros abajo, y caminando, se desplazan sin intentar relacionarse,

cada vez más de prisa y con menos tiempo; la calle es la urbe que consume a los seres vivos, la calle es un espacio deshabitado, sin pertenencia, sin posibilidad de estar y de comunicarse con el otro; la calle se vuelve un espacio sin identidad para el individuo pues se convierte en masa.

Ese fue el punto de partida, y por lo tanto el hincapié principal estuvo en el espacio, de donde partió la idea de este trabajo. La idea principal, pues, sería el teatro de calle, el espacio y su relación con los transeúntes, pero para ello primero el tesista intentó posicionar el teatro de calle dentro del contexto teatral.

La teoría de la dramatología de José Luis García Barrientos ha sido fundamental para el presente texto, la cual ha servido como piedra angular, especialmente para la sección de comentarios, además de ser una guía clara para ir discerniendo lo que es teatro de otros fenómenos escénicos; a lo anterior se fueron sumando entrevistas, charlas, comentarios que con diversos artistas e investigadores se tuvieron, los cuales fueron nutriendo el corpus de este trabajo y la posibilidad de analizar mucho más a fondo y desde diversas posturas este tema.

El presente trabajo consta de cinco partes. En la primera se da un panorama de lo que actualmente es el arte, con énfasis en su producción como objeto y en su labor social, pues al final de esta primera parte se va perfilando, con base en el concepto de ciudad, visto desde la perspectiva de Anabel Rodrigo ( 2003,196), como sitio en el que el arte y la cultura deja de ser, y se vuelve solamente un lugar en el que se van hacinando seres humanos que se desplazan de sus propias ciudades o sitios



de nacimiento, con las cuales el creador tiene que convivir, relacionarse. A partir de este concepto se desprende entonces otra particularidad, y es que se comienza desde el primer capítulo la dilucidación de diversos conceptos que ahora tienen relación con el fenómeno escénico, teatral, que sirven de base para desarrollar los siguientes capítulos.

El segundo capítulo se enfoca en diversas posturas y formas de ver el teatro de calle, ya desde el aspecto didáctico, social, democrático, peyorativo o bien a partir de su realización. En este se hace hincapié y se intenta una panorámica de las diversas posturas y maneras de nombrar a esta forma teatral, con énfasis en la relación espectador-público, uno de los elementos fundantes del fenómeno, así como en el concepto de mirada y sus diferentes etapas del proceso.

En el tercer capítulo se presenta un recorrido histórico de manera general por diferentes etapas del teatro de calle o bien representaciones callejeras, como el carnaval y las fiestas barrocas. En él se puede constatar que el nacimiento del teatro de calle contemporáneo y masivo, provenientes del Agitprop, que son los trabajos aquí analizados, data de finales de los sesenta y principios de los setenta; en esta parte se abordan algunas obras de los principales grupos que fueron y son guías de los nuevos grupos o bien, referentes estéticos: Living Theatre, Bread and Puppet, Teatro Campesino, Odin Theater, Comediantes, Fura del's Baus, Organización Negra, entre otros.

En la cuarta parte del trabajo, “Teatro de calle en partes”, se intenta observar las particularidades de esta manera de trabajar; para esto, se enfoca en los cuatro aspectos fundamentales señalados, con base en la propuesta dramatológica de García Barrientos: Espacio, tiempo, personaje y visión. También concentra su atención en el actor como germen fundante del fenómeno escénico y en el espectador-público, como el otro elemento fundamental que garantiza la realización del fenómeno, así como en las conformaciones de trabajo y su manera de trabajar.

En la última parte, “Comentarios de puestas en escena”, se encuentran veintidós comentarios de veinte compañías de diferentes partes del mundo: canadienses, francesas, italianas, españolas y mexicanas, de las cuales se rescata, una por una, la visión y el formato de teatro de calle que tales compañías proponen.

# 1. Conceptos básicos: acercamiento y definiciones

El teatro es la historia de dos: actores y espectadores, en singular o en plural, uno u otro, pero dos al fin, compañeros y compañía.<sup>1</sup> Estos dos son quienes han estado presentes en todos los procesos del hecho teatral compartiendo un espacio fundado a partir de su presencia. Aspecto que instaura el espacio escénico, lugar donde se hace y acontece la historia: se nace y se muere pero siempre en un espacio.

Presencia y ausencia de dos seres que comparten un espacio y un tiempo; una pequeña frase dicha así pretende englobar una tradición: la historia de miles de años, culturas, visiones, posturas.

A partir del modelo narratológico, el maestro García Barrientos (2007 a), compara la voz del narrador con el espacio escénico, pues, al igual que esta voz en la narrativa, el espacio rige la participación de los elementos que forman la ficción en el teatro. Imaginemos ahora que la voz del narrador del relato se ha difuminado en las texturas, colores, formas y presencias que aparecen en el área de representación. El sintagma escrito se dimensiona en presencia presente a partir de la existencia de ese espacio concreto, real, visto por los convocados a la representación. La hoja en blanco, donde el escritor va desplegando su narrativa,

---

<sup>1</sup> Alfredo Alcón, citado por Dubatti (2009), menciona que “el teatro se hace entre los que están abajo y los que están arriba del escenario. Si el barrilete vuela, si se produce el hecho de comunión, es porque se hizo de dos, no lo puede hacer solamente el actor sin el público”. En [[http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/02/14/\\_-01857754.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/02/14/_-01857754.htm)].

es ahora un espacio vacío, posible, en el teatro de sala. Pero en la calle, que es el motivo de esta reflexión, ¿ese vacío se vuelve concebible? o ¿posible en la mente? ¿La posibilidad es ahora la fe: la creencia en la convención escénica?

Hablando al viento y sobre las piernas, quizá, el teatro cerrado o de sala permite la generación de convenciones, ya que están implícitas desde la disposición arquitectónica del edificio, complementado por los elementos de la teatralidad. En el teatro abierto, específicamente en el teatro de calle, ¿cómo se construyen estas convenciones?, ¿cuáles son los factores que contribuyen a su constitución?, ¿cómo se establecen las diferencias?, y ¿cómo se hace uso de la teatralidad y el texto en un cotidiano que es invadido por la ficción planteada o, quizá, simplemente por un motivo o por la voz de alguien que se enuncia como espectáculo ante el colectivo cotidiano social?

Alcanzando al viento unos pasos, pensemos que al entrar en la sala al espectador acuden las certezas de que aquello que va a ver es ficción, por la disposición espacial, la convención del edificio teatral, la división entre sala y escenario, además de la escenografía, la iluminación, el sonido y demás elementos que integran la teatralidad; o bien, toda la escenotecnia teatral que apoya esta construcción mental, convención escénica, ilusión, que es completada con la presencia del signo-objeto-creador: el actor. Ilusión y convención para quien

contempla, el espectador, quien como *voyeur* acude al espacio donde se lleva a cabo la “ilusión” de una realidad.<sup>2</sup>

Ahora retrocedamos con el viento que nos pega de frente y quedémonos a la entrada, o bien en una esquina antes de llegar al edificio teatral, o más atrás aún, en la bajada del camión. Si allí sucediera el hecho escénico, ¿cómo se establecería la ficción? ¿Qué elementos, qué objetos, qué certezas van en busca del espectador ante, quizá, la transgresión de su espacio? ¿Cómo concebir al signo actor, cómo nombrarlo? ¿Qué es eso que me estorba, me atropella, que invade mi mundo?, puede preguntarse aquel espectador de sala ahora “convertido” en público callejero.

Para este trabajo debemos ocuparnos de cada elemento que integra el fenómeno en la calle. El signo-actor se convierte en un transgresor del cotidiano. ¿Funda a partir del “texto” y su presencia un espacio que colinda con el cotidiano? ¿Logra establecer la frontera a partir de la transgresión? O quizá solo intente modificar la realidad del cotidiano para establecer su convención.

---

<sup>2</sup> Al respecto, la maestra Bobes Naves (2001) plantea: “Los medios para conseguir esa ilusión de realidad natural van llegando a la escena poco a poco: en 1860 empiezan a ponerse muebles, alfombras y objetos de la vida cotidiana; se prescinde de bastidores y bambalinas, y de toda escenografía pintada, procurando dar a la escena una decoración total, que se corresponde con lo que socialmente se considera ‘sala decentemente amueblada’. Se consigue de esta manera el uso de la escena como volumen (tridimensionalidad y objetos reales); la cuarta pared, la relación de la escena con el espacio que se supone contiguo (espacio latente), del que llegan rumores (p. e. el sonido del hacha que tala los cerezos), acaso luces, etc., convierten el escenario en un lugar autónomo, cerrado en sí, independiente de la sala, un mundo ideal, donde está transcurriendo una vida sorprendida por la sala al levantar el telón. El papel de los actores es moverse y hablar con naturalidad, y el papel del público es permanecer callado y pasivo. El teatro y sus espacios se organizan en función de la escena y mientras dura el espectáculo, todo es ficción. Todo lo que está sobre el escenario se semiotiza y adquiere un valor en ese mundo fictivo” (p. 500).

Transgredir el cotidiano, pero ¿cómo transgredirlo y que siga aspirando a ser arte, poesía, comunicación, teatro? En nuestro caso, teatro pero en la calle, de calle, callejero, urbano. Para intentar dilucidar el objeto del teatro de calle será necesario analizar las relaciones que los espacios abiertos no convencionales establecen con otros elementos que integran el fenómeno teatral, como son el tiempo y la acción. El tiempo de la ficción y el tiempo del cotidiano, de la vida real, en la calle.

En la calle las marcas que evidencian la artificialidad del discurso y la representación teatral están alrededor del espacio en donde el hecho escénico tiene lugar.<sup>3</sup> El cuerpo del actor en los espacios de calle adquiere otra dimensión, y la recepción que de este cuerpo tiene el espectador hace que la relación que se establece entre ellos sea diferente a la que se experimenta en el teatro cerrado o convencional.

Intentar definir qué significa el teatro de calle, delimitar los elementos que intervienen en su conformación cultural, estructural, y ponerlos en relación para entender cómo funcionan todas estas herramientas que configuran lo que se ha llamado acción dramática –lo que ocurre entre unos personajes en un espacio

---

<sup>3</sup> Es interesante el trabajo realizado por Óscar Armando García (1999) llamado *Tlaxcala o el jardín de los gentiles*, en donde realiza un análisis de los espacios urbanos de representación, en este caso religiosa, durante el siglo XVI en la ciudad de Tlaxcala. El texto de García propone la urbanización de ciertas zonas a partir de la representatividad religiosa que estos espacios pudieron tener, y a su vez cómo el apoyo del teatro era fundamental. Es así como a partir de descripciones realizadas por Motolinía, Bartolomé de las Casas, fray Jerónimo de Mendieta de diversos espacios en los que se realizaban ceremonias litúrgicas, García ve entre estas las posibles representaciones teatrales con temas religiosos, principalmente evangelizadores, como por ejemplo la utilización de aparatos escénicos a la manera de *deux ex machina* para hacer apariciones de la virgen; también destaca la decoración de las capillas abiertas con un programa iconográfico paralelo a las representaciones teatrales. Asimismo destaca la celebración del Corpus Christi de 1538, para el cual fue necesario un complejo diseño urbanístico que comprendía plazas, calles, patios conventuales, capillas abiertas y capillas procesionales de la ciudad.

durante un tiempo frente a un público (García Barrientos, 2007 a)—, será el motivo de las siguientes páginas.

## 1.1. El arte

Si me veo obligado a hacerlas por millares, no podré tener un pedazo del alma en cada una...

BRUNO TRAVEN  
*Canasta de cuentos mexicanos*

Empecemos afirmando que, el arte solo es realizado por el hombre.<sup>4</sup> Arte es un producto del hombre, una construcción<sup>5</sup> que no es producto del azar. El arte es técnica.

En un sentido amplio, el concepto “arte” hace referencia a la manipulación de una serie de elementos que tienen por fin “crear” otro elemento a partir o a través de una técnica con un fin estético, útil o comunicativo, producto de una actividad intencional.<sup>6</sup> El arte es siempre una actividad humana,<sup>7</sup> idea que retomamos de Aristóteles cuando señala que “del arte proceden las cosas cuya forma está en el alma” (Tatarkiewicz, 1991, 147) la cual enfatiza en la importancia de quien lo

---

<sup>4</sup> Montes de Oca (2001) menciona en *Teoría y Técnica de la Literatura* que existen dos tipos de artes: aquellas llamadas útiles, también nombradas aplicadas, como la tipografía o carpintería, que tienen un fin práctico, y las bellas artes, las cuales buscan una finalidad estética, y que sea perceptible de forma sensible por los sentidos.

<sup>5</sup> Tatarkiewicz (1991) comenta que los sofistas mencionaban sobre la poesía que esta no era compuesta con vistas a la verdad, sino para el placer de los hombres. Ellos acentuaban el carácter de construcción.

<sup>6</sup> Para Platón, el arte nació de la necesidad, ya que el hombre no estaba lo suficientemente capacitado por la naturaleza y necesitaba mayor protección. Él deja de lado la poesía ya que esta viene de los dioses y no de la técnica. “El que sin locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía, persuadido de que llegará a ser un poeta eminente por medio de la técnica, será imperfecto, y la poesía del hombre cuerdo es oscurecida por la de los enloquecidos” (Tatarkiewicz 1991, 126). Para Platón hay una poesía nacida de la locura, “maníaca”, y otra que emana de las habilidades poéticas.

<sup>7</sup> Aunque no toda actividad o producto realizado por el hombre puede ser llamado arte.

produce. Para Aristóteles arte es un producto de la reflexión consiente, que tiene como fundamento un conocimiento (Tatarkiewicz, 1991, 147).

Desde la postura anterior los artesanos hacen arte, son artistas, señala Santoni Rugiu (2001) en una carta dirigida a los estudiantes de teatro en la UNAM; ya sea que realice cuadros, estatuas, pulseras, anillos, collares (11). Pero esta es una concepción arcaica en nuestros días, pues hoy es el artista<sup>8</sup> el que hace arte. Ponderemos la creación sobre la manipulación: aunque todo arte manipula una serie de elementos, no toda manipulación genera un producto único, irrepetible.<sup>9</sup>

La primera línea de la introducción de *La Historia del Arte* de Gombrich (2009, 15) dice: “No existe, realmente, el Arte. Tan solo hay artistas”, frase con la que

---

<sup>8</sup> “[...] El artista manipula los materiales, transforma la realidad que le es propia. Ya los antiguos nahuas, cuando se referían a las capacidades de quien se especializaba en la producción de objetos santuario, verdaderas obras de arte, decían que conocía la manera de hacer mentir la materia. Cito textualmente un pasaje de la obra de Fray Bernardino de Sahagún, quien dice refiriéndose al ceramista:

El que da un ser al barro:  
de mirada aguda, moldea  
amasa el barro.  
El buen alfarero:  
pone esmero en las cosas,  
enseña al barro a mentir,  
dialoga con su propio corazón,  
hace vivir a las cosas, las crea...

(Romero, 2003, 201).

<sup>9</sup> En el cuento “Canastitas en serie”, de B. Traven (2006), viene un diálogo de un norteamericano, Mr. Winthrop, y un indígena mexicano que realiza en su pueblo pequeñas canastitas; a cada una a las cuales le dedica un tiempo, un momento de su vida. En el siguiente fragmento justifica su acción:

“—Pero, hombre —dijo a gritos Mr. Winthrop—, *this is the same price...*, quiero decir, ser mismo precio ... *have you been on the moon...* en la luna ... *all the time?*

—Mire, jefecito —dijo el indio sin alterarse—, es el mismo precio porque no puedo darle otro. Además, señor, hay algo que usted ignora. Tengo que hacer esas canastitas a mi manera, con canciones y trocitos de mi propia alma. Si me veo obligado a hacerlas por millares, no podré tener un pedazo del alma en cada una, ni podré poner en ellas mis canciones. Resultarían todas iguales, y eso acabaría por devorarme el corazón pedazo por pedazo. Cada una de ellas debe encerrar un trozo distinto, un cantar único de los que escucho al amanecer, cuando los pájaros comienzan a gorjear y las mariposas vienen a posarse en mis canastitas y a enseñarme los lindos colores de sus alas para que yo me inspire. Y ellas se acercan porque gustan también de los bellos tonos que mis canastitas lucen. Y ahora, jefecito, perdóneme, pero he perdido ya mucho tiempo, aun cuando ha sido un gran honor y he tenido mucho placer al escuchar la plática de un caballero tan distinguido como usted, pero pasado mañana es día de plaza en el pueblo y tengo que acabar las cestas para llevarlas allá. Le agradezco mucho su visita. Adiosito” (27).



acentúa lo que ya Aristóteles había señalado al expresar que la “creación” viene del alma. El objeto de arte, además, se debe al tiempo en que fue creado, es decir, al momento de vida del creador, de allí que el concepto de arte varíe de época en época.

### 1.1.1. El arte actual

El siglo XX y este que inicia su segunda década de existencia han visto cómo el concepto Arte ha sido puesto a prueba, ha sido cuestionando y ha ido rompiendo con modelos tradicionales como la de la: imitación de la naturaleza o de la belleza.

Desde el siglo pasado se ha defendido la idea de que el arte llegue a su fin cuando el artista o creador lo decida así. De esta forma las artes durante el siglo XX se cobijaron en valores en donde se ponderaba lo inacabado, es decir, la oposición al *acabamiento*. Así hizo su aparición el *happening*, como ejemplo del concepto de lo espontáneo y la música *estocástica*, de lo inmediato, lo perecedero y lo efímero, es decir, el *performance*, *improvisación-jazz* y las *instalaciones*; caben aquí también lo *múltiple* y el *gesto*, lo que da lugar a las artes fotomecánicas, en el primero, y al *action painting*, en lo segundo (Sixto, 2005).<sup>10</sup> Aunado a estas formas de expresión se suma lo histórico, ya que como objetos

---

<sup>10</sup> Se puede revisar el esquema de la maestra Isabel Rodrigo Villena (2007), en el que describe al *Performance*, al *Happening*, al *Fluxus* y al *Accionismo*, y da cuenta de los principales creadores en cada uno de estos formatos y sus obras. También el trabajo de Juan Pablo Wert Ortega (2006) sobre *El arte de acción en España*, cumple una distinción sobre los diversos temas, y una diferenciación entre dos modelos fundamentales: americano (*happening* y *performance*) y europeo (*situacionismo* y *accionismo*), los cuales quedaron establecidos desde los años cincuenta.

realizados por diversas culturas se ligan también al concepto, así como a la realización de objetos de las llamadas artes tradicionales.<sup>11</sup>

Si damos el voto de confianza al creador, al artista, debemos estar de acuerdo con lo expresado por Dino Formaggio cuando dice: “arte es todo aquello a que los hombres llaman arte” (Sixto, 2005, 32), de esta manera el concepto se amplía en sus márgenes y posibilidades, pero a su vez se debilita en sus fronteras, pierde definición, se des-define (Dubatti, 2009 a). Todas las artes comparten la difuminación de sus fronteras, genera lo que una imbricación de conceptos como arte y artesanía, arte y publicidad, arte y cultura popular, arte y prácticas cotidianas (J.A. Sánchez, 2002), con lo que ocurre un descentramiento en las diversas prácticas artísticas. Parece que todo lo que se toca no es oro, sino arte; así, el intelectual aparece en la televisión junto a una ama de casa, un diseñador, un estilista, un modisto, un periodista, y no puede pronunciar cosas más interesantes que los otros; de esta manera, y de pronto, el intelectual, el artista, el creador, no tiene un lugar, una posición de preeminencia (J. A. Sánchez, 2002), lo que lo lleva a quedarse solo, solo con la necesidad de disolverse y desaparecer, en donde el arte queda sin sentido.

La sociedad ha colocado todo bajo el signo de la belleza, la ponderación de la imagen sobre el contenido; así colocado todo bajo ese rasgo, el gesto deportivo, el maquillaje, el diseño, el cuerpo, la cocina, es arte y son artes, es decir, todo es arte excepto el arte. Está en todos lados y en ninguno; dicho de otra manera, el

---

<sup>11</sup> Carpintería, realización de muebles, ebanistería, cerámica, joyería, tejidos, etc.

arte se halla en un estado gaseoso (J. A. Sánchez, 2002). Lo que se concibe como arte es inasible, queda la imagen en un estado de objeto vacío. Es el triunfo del “ready-made” (Michaud, 2002).

Un momento y *stop*, recapitulemos y lleguemos a un fin, dejemos de lado las arriba nombradas artes tradicionales. Sí, dejémoslas, claro a menos que estas formen, junto con las llamadas bellas artes, parte de un conjunto significativo que tenga un sentido más trascendental que el adorno o la utilidad práctica funcional.<sup>12</sup> Dejemos de lado el objeto y valoremos el arte como una actividad del ser humano que es capaz de reproducir, construir o expresar de manera consciente objetos, formas y experiencias que deleiten, exciten u originen un choque en el receptor (Tatarkiewick, 2001).

### 1.1.2. La producción del arte

En la actualidad existen fenómenos como la multiplicación, la reproducción y la ficcionalización de las obras de arte. Es mucho más fácil tener en las paredes de nuestras casas copias de obras, o bien al ir caminando por una calle encontrarse con *graffitis*, reproducciones de grabados, o se piensa en la imagen como objeto de arte *per se*.

---

<sup>12</sup> En un sentido occidental.

El arte actual, para acercarnos al objeto de estudio que nos interesa, tiende a la mezcla, al tejido de diversas disciplinas: lo transdisciplinar, lo performativo y lo relacional.

Lo transdisciplinar se extiende décadas atrás, desde los sesenta, cuando se empezó a complicar el encasillamiento de un artista en una sola disciplina. Si bien hay fotógrafos o pintores, bailarines y actores profesionales, también se vuelve frecuente encontrar que estos artistas se apoyan en –o bien trasladan parte o el total de su creación a– otras disciplinas (J. A. Sánchez, 2002). No es solamente el uso de otros medios, como puede ser la televisión, la publicidad, el sonido, las acciones cotidianas, la palabra. Toda esta mezcla propia de lo transdisciplinar provoca una desubicación de los conceptos, pues cómo llamar artista visual a alguien que genera una obra que no es visible, sino audible o legible, o palpable, o teatro a un trabajo donde está ausente el actor o el espectador, o coreografía a una pieza en donde la ausencia de movimiento o de la propia presencia del bailarín es patente.

Esta mezcla ha provocado que se busque, o se sugiera, una nueva forma de ver los procesos y las creaciones y de llamarlo lo *performativo*, en un intento por comprender la cultura contemporánea global. Así, desde los cincuenta, se ha realizado una acentuación de esta dimensión, la cual pondera los procesos en lugar de los resultados, lo que da lugar a una valoración constante de lo efímero, en lugar del trabajo –al que ya se había aludido– terminado.

Sobre el tercer punto, lo relacional, nos avocaremos en párrafos siguientes.

### 1.1.3. El objeto de arte en sociedad

Lo relacional hace referencia a la correspondencia organizativa, que es compartida entre objetos, imágenes e individuos, de manera activa, es decir, se encuentra al alcance de cualquiera de los individuos (Bourriaud, 2008) en el ámbito de lo cotidiano.

Entre las fisuras sociales,<sup>13</sup> el arte se instala de tal forma que la obra de arte puede ser trasladada a la vida cotidiana,<sup>14</sup> lo cual genera una apropiación mucho más dinámica con el receptor. Aquí lo “que se derrumba delante de nosotros es solo esa concepción falsamente aristocrática de la disposición de las obras de arte, ligada al sentimiento de querer conquistar un territorio” (Bourriaud, 2008, 14). De esta forma el arte queda ligado al tiempo. Al ser integrado a la vida cotidiana, se vuelve más activo el receptor, a interactuar con las propuestas de los artistas.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Bourriaud (2008) plantea que: “El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global” (16). Nosotros preferimos la palabra fisura, ya que esta se encuentra relacionada a un cuerpo u objeto sin generar la distinción entre cuerpos, que es una de las partes definitorias del término intersticio.

<sup>14</sup> Braudillard (1969) comenta en *El sistema de los objetos* que: “[...] Los objetos ya no están rodeados de un teatro de gestos en el que eran las funciones, su finalidad, sino que hoy en día son los actores de un proceso global en el que el hombre no es más que el personaje o el espectador” (62).

<sup>15</sup> En este sentido pensemos la disposición museográfica de los artistas contemporáneos, en comparación con el orden de una sala de un museo tradicional. La museografía ideada para el Museo Reina Sofía de la obra *Retrospectiva* de Juan Muñoz, genera una relación entre el visitante que transita por las diversas salas y los espacios que proponen las figuras escultóricas del español, a diferencia de la conformación mucho más tradicional de otras salas del mismo museo en donde se exponen cuadros sobre las paredes de una manera serial, y en donde la interacción con la obra es menor si la llega a ver, que en la obra de Muñoz: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2009/juan-munoz.html>

No se puede ahora considerar la obra contemporánea como un espacio que se tiene que recorrer, no; la obra se vive como una experiencia, lo cual conlleva implícitamente una temporalidad y un intercambio ilimitado entre el objeto y el individuo, esto gracias a que la “ciudad permitió y generalizó la experiencia de la proximidad: es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad” (Bourriaud, 2008, 14). El arte se vuelve experiencia, o vivir la experiencia, inmerso en un cotidiano.

Tiempo y espacio se unen hasta ser uno mismo, la experiencia en sí, la cual es una huella patente en el individuo social. Así el arte, el objeto de arte, es la unión de dos actividades, la creativa y la expectante-vivencial, o vivida, que construye una huella, es decir la experiencia de vivir el arte, el objeto de arte.

#### 1.1.4. El objeto de arte y el espectador

Es la experimentación la manera de poner en relación el objeto de arte y al espectador receptor. Esto a partir de un sentido que en la obra está codificado<sup>16</sup> por el artista; pero el objeto de arte es un signo motivado,<sup>17</sup> y de esta forma puede ser liberado de la convención y de manera representativa funcionar en el borde, es

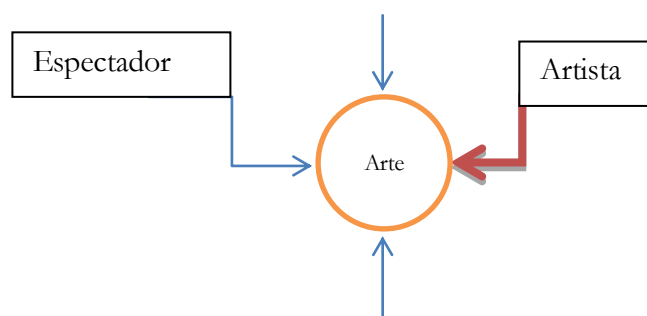
---

<sup>16</sup> Sobre la codificación, Giraud (2008) señala: “[...] La relación entre el significante y el significado es, en todos los casos convencional. Cuando se trata de signos motivados[...] o de indicios naturales utilizados en función de signos, es la resultante de un acuerdo entre usuarios [...]. La convención tiene gradaciones, puede ser más o menos fuerte, más o menos unánime, más o menos constrictiva [...]. Es casi absoluta en un código de señales camineras, en la notación química o algebraica, etc., sigue siendo fuerte en un protocolo de cortesía, en la interpretación de los actores, en una, retórica más o menos estereotipada y explicitada, etc. Pero la relación entre el significante y el significado puede también ser mucho más imprecisa, intuitiva y subjetiva. La significación es más o menos codificada y, en últimas instancias, solo tenemos sistemas abiertos que merecen difícilmente el nombre de códigos por no ser sino simples sistemas de las interpretaciones de las hermenéuticas.” (35-36).

<sup>17</sup> “[...] El signo está basado en una relación convencional (más o menos fuerte) entre el significante y significado [...]. La motivación es una relación natural entre el significante y el significado. Una relación que está en su naturaleza: en su sustancia o en su forma.” (Guiraud, 2008, 37).

decir, fuera de su contextualización y vinculación social, la cual establece un acuerdo en donde el arte se deslinda de ciertas ataduras para poder ser una expresión estética: un acuerdo entre creación y expectación.

En fin, el objeto de arte es un acuerdo:



Esta mirada contribuyó a lograr una nueva relación del individuo con el arte, una nueva forma de encuentro (Bourriaud, 2008);<sup>18</sup> una evolución del pensamiento. Se establece un “estado de encuentro que se le impone a los hombres”, como menciona Althusser (*Ídem*). El entorno al que responde la obra de arte se ha vuelto dinámico, ha dejado de ser concebido como texto para dar lugar a su concepción como espacio de actuación, lo que posibilita el *encuentro*, la relación, el evento, el suceso, hasta que se establezca una nueva forma de relación.

La configuración de esta nueva relación ya no se da en la concreción del objeto sino en su “duración”, el tiempo en que se produce el encuentro. Obviamente, lo relacional está íntimamente ligado a lo performativo, y al mismo tiempo comporta

---

<sup>18</sup> Bourriaud (2008), plantea que: “El régimen de encuentro intensivo, una vez transformado en regla absoluta de civilización, terminó por producir sus correspondientes prácticas artísticas: es decir, una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el ‘estar-junto’, el encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido”.

una disolución de los límites entre las artes del tiempo (la música, la danza, el teatro) y las artes del espacio (las artes plásticas)” (J. A. Sánchez, 2002, 55). El objeto de arte entonces se puede ver como una experiencia que se vive, se contempla, se transita, y no solo se recorre.

### 1.1.5. El papel de la ciudad en el arte

En esa nueva mirada, en esta nueva relación que se establece, la ciudad ha tenido gran importancia, pues la concepción de esta es vista con nuevos ojos; sobre ella comenta Anabel Rodrigo:

Las ciudades, centros que tradicionalmente habían sido un medio cultural privilegiado, poco a poco están dejando de ser el lugar de la cultura y el arte, el lugar de reunión de los artistas, para convertirse cada vez más solo en espacios de circulación y lugares de trabajo. Y a veces ni eso, a veces la ciudad es simplemente la moridera de los desplazados (Rodrigo, 2003, 196).

Pero las ciudades siguen siendo el lugar de reunión de los artistas, en donde establecen una nueva relación con ellos, y de los artistas con la propia ciudad, pues ahora esta se ha convertido en parte de la obra, en el lienzo, el escenario, los instrumentos.



El creador contemporáneo intenta generar nuevas formas de relación entre los habitantes de la ciudad.<sup>19</sup> El espacio y el tiempo, que forman parte de la concepción de una obra de arte, incitan un ofrecimiento de cómo habitar una ciudad, un mundo, y cada artista genera otras relaciones con el mundo –tanto el habitado como el propuesto para habitar– y cada nueva interpretación genera otra forma de habitarlo y un nuevo mundo, y así *ad infinitum*.

Cada propuesta de habitar un mundo genera una nueva experiencia, en vez de un nuevo objeto:

[...] *La obra de arte es un evento, y más que cosa, es un hecho en el tiempo-espacio, un suceso vivido y revivido a su manera por cada uno de los sujetos sociales: lo que para uno puede ser recuerdo, para el otro llega a ser descubrimiento; lo que para uno es propuesta o innovación, para el otro puede ser reencuentro con una emoción dormida o aval de sus ansias más subversivas. La obra, antes y después de ser concebida y recibida, es huella cruda, constancia flexible y componente autónomo (que no independiente) del entorno* (Lizárraga, 2003, 79-80).

---

<sup>19</sup> Sobre la relación actual entre el objeto de arte, la sociedad y la ciudad, Bourriaud (2008) comenta: “Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las ‘zonas de comunicación’ impuestas. El contexto social actual crea espacios específicos y preestablecidos que limitan las posibilidades de intercambio humano. Los baños públicos fueron inventados para mantener las calles limpias: con esa misma idea se inventan herramientas de comunicación, para limpiar las calles de las ciudades de toda escoria relacional y empobrecer los vínculos de vecindario. La mecanización general de las funciones sociales reduce poco a poco el espacio relacional. El servicio de despertador por teléfono hasta hace algunos años empleaba a personas reales: ahora es una voz sintética la que se encarga de despertarnos. El cajero automático se convirtió en el modelo de las transacciones sociales más elementales, y los comportamientos profesionales se moldean sobre la eficacia de las máquinas que los replazan y que ejecutan las tareas que antes constituían posibles intercambios, de placer o de conflicto. El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola” (16).

El acto creativo y el suceso generan, en este espacio, una nueva forma de relación con el objeto de arte, que dará lugar a una experiencia, un acontecimiento.

## 1.2. El arte teatral

Ese arte que no fue hecho para ser arte (Barba, 2009 b), que no tiene una preocupación vital por alcanzar una forma que lo defina, por más que se quiera englobar en un formato, forma, técnica de hacer, es un arte viejo, primitivo, arcaico, que se desvive por desaparecer. Quizá esa es la razón de ser del teatro. Arte que se queda al margen y es excluido del espectáculo principal de estos tiempos, aquel espectáculo que a la par de reproducible es imagen reproducida. Pero excluido también por su peligrosidad, porque se esconde bajo la apariencia de un pasatiempo (Barba, 2009 b), y bajo esta se esconde algo mucho más profundo que sacude, fortifica y algunas veces transforma nuestra conciencia y “nos sumerge en una condición gobernada por otros valores” (8). El teatro es, quizá, la disciplina artística que crea un laberinto al intentar ser definida; asimismo, es de todas las artes la que ha encontrado mayor complejidad al pretender acoplarse a los discursos del arte moderno para poder hablar de él como obra de arte. Hacemos referencia a un pensamiento que, a través de una técnica y de manera sincera y consiente, es trabajado con el fin de ser llevado a escena o con la finalidad de serlo. De ser arte.

Si buscamos en los diccionarios especializados qué es el arte teatral estos apuntan, en algunos de los casos, hacia el arte dramático;<sup>20</sup> “arte de crear obras o espectáculos teatrales –en cualquiera de sus géneros y formas– como autor, director, intérprete, escenógrafo, regidor, etc.” (Gómez García, 1998, 62). Sobre el mismo término, Pavis (1998) menciona que con él se designa a la vez la práctica y la escritura que sirve como base para la representación.

El teatro como arte, “es capaz de crear emociones a partir de artificios” (Gené, 2010 c, 3).<sup>21</sup> El teatro como arte es efímero, pues no existe el objeto que trascienda la representación como muestra palpable. El teatro está sujeto, como arte, al presente, condenado a su “muerte” para existir. Si el teatro como objeto perdurara, esto equivaldría a su extinción y muerte (*Ídem*).

El arte teatral es un conglomerado de técnicas, oficio de artesanos que existen y colaboran en conjunto para crear arte. Esto ha ocasionado que el arte del teatro se deslice o acentúe en su práctica diferentes técnicas, espacios u objetos. Es una

---

<sup>20</sup> El concepto dramático es relativo a drama; García Barrientos (1991), en relación con lo que se debe entender por el concepto, dice: “El drama, definido como el contenido teatral estructurado o compuesto de una determinada forma, se aproxima bastante a (si no se identifica con) el elemento de la tragedia que Aristóteles denomina ‘fábula’ y define como ‘la imitación de una acción’, o ‘la composición de los hechos’ (79), realiza una distinción con la fábula ‘como el universo ficticio representado, pero no como se (re)presenta, sino como el espectador lo (re)construye de acuerdo con los principios (lógicos, espaciales, temporales) que estructuran su propio universo real: universo ficticio ‘significado’, frente al ‘representado’ (tal como se presenta) del drama: universo ficticio ‘natural’ (en su forma de organizarse), que se opone al ‘artístico’ (artificial) del drama [...] El drama será, en fin, la estructura artística (artificial) que la escenificación imprime al universo ficticio (re)presentado: el contenido teatral (las cosas imitadas o fingidas) ‘tal como’ la puesta en escena lo presenta: la actualización teatral de una fábula (82). Arte dramático es el uso de la técnica, la creación de aquello que es relativo al drama, es decir la selección y composición de la estructura que presenta a los hombres en acción, una situación “susceptible de ser representada en un escenario” (Sastre, 1994, 18).

<sup>21</sup> Menciona Sabina Berman (2011), en una entrevista realizada por Antonio Castro: “[...] Uno no va al teatro para que le confirmen lo que ya sabe. Vas para deslumbrarte. Y uso esa palabra lujosa porque el teatro debe provocar emociones lujosas” (8). Con “emociones lujosas” Berman hace referencia a que el teatro debe abrir expectativas estéticas en el espectador, debe de sortear la formación tradicional que amodorra la mente para que el espectador trascienda a través de la escena.

serie de elementos que lo componen: movimiento, palabras, líneas y color, ritmo, y así cada uno es realizado por el actor, o forma parte del cuerpo de la obra, decorado de la escena (Craig, 2009). Para unos el arte del teatro estaría en la síntesis y redundancia, o en la jerarquización, o bien en sus contradicciones.

Intentemos ir por partes, deshilvanando una madeja de hilo que nos ayude a centrarnos cada vez más en nuestro objeto de estudio: el arte teatral del teatro de calle. Así, pensemos primeramente qué es eso o a qué se hace referencia cuando alguien menciona teatro, palabra que detona una serie de connotaciones.

Podemos anteponer que por teatro se ha hecho referencia a:

### 1.2.1. Literatura

Al hacer alusión al concepto “teatro” se encuentran diferentes posturas, y una de ellas es referirse a él como si fuese literatura,<sup>22</sup> con la cual poco tiene que ver (Castagnino, 1967), lo que ha conducido a erróneos enfoques como “el de explicar el teatro únicamente desde el texto; y el de comentar ese texto como cualquier otro objeto literario, sin advertir [...] lo que podríamos denominar su lenguaje proyectado hacia la escena” (Duvignaud, 1980, 15).<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Véase también *El teatro como literatura*, de Coral Aguirre, (2005).

<sup>23</sup> Citado en *Teatro y vida cotidiana*, de Patricio Vallejo Aristizábal, (2003, 16). Véase también *Semiología de la obra dramática*, de María del Carmen Bobes Naves (1987), el capítulo llamado “El género literario dramático”, pp. 13-35; y *Drama y tiempo. Dramatología I*, de García Barrientos (1991), cap. I “Literatura y espectáculo”, pp. 21-42.

Pero la obra de teatro, a pesar de su referente literario, es siempre un hecho vivo, lo cual, según Domingo Adame (2005), es núcleo de un problema en el interior de él como discurso.

Buenaventura, en una conferencia que dio en 1987 sobre teatro y literatura en la Universidad de Cornell, mencionó que “el teatro es una relación efímera entre actor y espectador, a través de una estructura espacio-temporal, compuesta de varios lenguajes y ensayada generalmente por los primeros y representada ante los segundos. El texto literario es uno de los lenguajes del teatro pero no es, como suele creerse dentro de una tradición, ni el lenguaje fundamental, ni mucho menos el que otorga sentido a los otros. La tradición a la que me refiero no se remonta más allá del siglo XIX. Fue en este siglo cuando se dio la pelea sobre la supremacía del texto literario sobre otros lenguajes” (Rizk, 1991, 215).

### 1.2.2. Efímero/palpable

Otra postura ha sido la de referirse a él como edificio o escenario, es decir, un espacio específico. Ello, genera una confusión también, pues se plantea como algo existente, como un objeto palpable conformado por escultura, pintura, arquitectura, música, y de esta forma se llegó a pensar que eso era teatro, la suma de todas estas artes (Vallejo, 2003); esto quizá en un afán de poder hacer “palpable” este arte del acontecimiento, del suceso, o mejor dicho del tiempo al igual que la música.

El espacio hace palpable el presente de lo efímero solamente, pero el fenómeno teatral es inasible.

El teatro compartía con la música un estado efímero,<sup>24</sup> un estado casi volátil, único. Hasta hace dos siglos la música era la ejecución de las partituras, en presente de la presencia; ahora podemos decir que una grabación es música, aunque no una presentación musical, genera lo que un objeto artístico que se puede asir con las manos, aunque sea como virtualidad, pero que puede ser reproducido una y otra vez y siempre seguirá siendo música. Del teatro no se puede decir lo mismo, y quizá si se llegase a decir tendríamos que debatir si sigue siendo teatro, aunque la música lo ha resistido.

### 1.2.3. La suma

Otra postura es pensar que lo sustantivo al “teatro” es la suma de diversas disciplinas,<sup>25</sup> o “Síntesis de todas las artes” (Wright, 1992, 11).<sup>26</sup> Puesto que todas

---

<sup>24</sup> El día 9 de abril de 1860 se realizó la primera grabación de sonido: una pequeña pieza musical cantada usando un fonógrafo inventado por el francés Édouard-Léon Scott de Martinville, que es un dispositivo capaz de grabación de sonido sobre un cilindro que usa el humo producido por una lámpara. La primera canción grabada usando este aparato fue *Au clair de la lune* (A la luz de la luna):

Au clair de la lune  
Mon ami Pierrot  
Prête-moi ta plume\*  
Pour écrire un mot  
Ma chandelle est morte  
Je n'ai plus de feu  
Ouvre-moi ta porte  
Pour l'amour de Dieu.

Según datos, fue grabada desde 1853 aunque su estado es inaudible. Ya después vendría el fonógrafo de Thomas Alva Edison. Antes de encontrar la grabación en 2008 del francés, la grabación realizada por George Gouraud de la pieza *Israel en Egipto*, de Georg Friedrich Händel, y dirigida por August Manns en el Crystal Palace Handel, en el festival del 29 de junio de 1888.

<sup>25</sup> Anne Ubersfeld en *La escuela del espectador* menciona que: “El teatro pertenece a la vez a las artes de la ejecución (música, danza) y a las artes de la representación mimética (pintura, cine, etc.). La primeras tienen como base el cuerpo humano en relación o no con un instrumento que la prolonga: son las artes del tiempo, las artes de la presencia viviente. Son lo que son. No tienen pretensión de estar en lugar de otra cosa, de ser

ellas se nutren de la realidad, ese sería su gran lugar común,<sup>27</sup> y al igual que estas el “teatro” es un producto que persiste y se desarrolla en la cultura, en lo que a occidente se refiere, y que satisface ciertas necesidades humanas.

#### 1.2.4. Quién sabe: Des-definición

Como ya comentamos en los párrafos anteriores, por teatro se ha hecho referencia tanto al texto escrito como al espacio arquitectónico y al fenómeno escénico que pone en relación una dicotomía especular. La palabra “teatro” también puede aparecer asociada a formas teóricas, arquitectónicas o sociales de hacer, entender o practicarlo,<sup>28</sup> todo lo cual ha contribuido a la dificultad que se tiene para definirlo.

Aquello que se nombra “teatro” es objeto de discusión, un problema difícil de determinar y determinarlo (Dubatti, 2009 a), en relación con qué es y qué no es eso sin duda, que se enuncia como el fenómeno escénico del teatro. El término se

---

representación de otra cosa ausente. Las otras, son las artes de la representación de la ausencia. El cuadro o la película son también *presentes*, son un *estar-ahí*, pero figuran una ficción, una ausencia, y tienen un soporte hetero-material. La pintura no tiene las mismas cualidades de lo que representa: un retrato no es un cuerpo, y una imagen cinematográfica surge de la película y la pantalla (esta distinción, por supuesto, no es absoluta y deja fuera otras artes como la arquitectura).” (1997, 46); comenta esto desde un punto de vista semiológico, refiriéndose al signo teatral como signo a la vez de otra cosa, como remitente de “un algo en el mundo que representa.” (*Idem*).

<sup>26</sup> Véase también Patricio Vallejo Aristizábal (2003).

<sup>27</sup> Desde una postura Aristotélica, Alcántara Mejía (2002) menciona que el arte “no consiste en objetos que adquieren un ser distinto a la naturaleza por la configuración artística, sino en el proceso en el que se revela a su vez la diferencia (su calidad de artificio), y a través de esta la verdadera verdad de las cosas naturales, es decir, la verdad de la realidad no a partir de un esquema metafísico, sino de la naturaleza de las cosas mismas.” (81-82)

<sup>28</sup> Bastaría observar las diversas definiciones en los diccionarios sobre teatro para constatar las posibilidades de asociación que se tiene para este término: teatro del absurdo, académico, de aficionados, de agitación y propaganda, al aire libre, ambiental, ambulante, de arte, de autor, campesino, de carpa, de boulevard, de bolsillo, burgués, chino, dadá, dialéctico, épico, de enfrentamiento, didáctico, documental, documento, elemental, elitista, experimental, de guerra, flotante, de ideas, en redondo, religioso, sacro, de siervos, entre otros; sirva como ejemplo.

ha debilitado, ya que hace referencia a diversos conceptos y esto ha provocado el deslizamiento de su definición,<sup>29</sup> es decir, se ha des-definido.<sup>30</sup>

Este deslizamiento o des-definición del concepto se ha debido no solo a la pluralidad de significados comunes, sino que ciertas particularidades que le son propias se han utilizado para definir otros campos. Como ejemplo citemos el fenómeno de extensión de la teatralidad<sup>31</sup> hacia afuera del propio teatro debido, de algún modo, al auge de la mediatización (Dubatti, 2009 a) y el dominio de una política de la mirada; (Geirola, 2000) es decir, como simulación. Lotman (1990) comenta en este mismo sentido: [...] “Ya que el teatro y la conducta humana interaccionan mutuamente encontramos que, paralelamente la tendencia que se ha mantenido activa a lo largo de la historia del teatro de hacer que la vida en el escenario tenga parecido con la vida real, existe otra tendencia opuesta tan constante que consiste en hacer que aspectos de la vida real (o aspectos de ella), [de la conducta humana] tengan parecido con el teatro” (60).<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Habría que pensar como ejemplo en el concepto de obra de arte total y obra abierta, según se viene concibiendo desde principios del siglo XX. Las nombradas artes visuales han realizado una recuperación del cuerpo, del objeto: cuerpo vivo; es decir, de la teatralidad de este, de sus huellas y experiencia (Sánchez y Prieto, 2010), de aquel que funge como espectador y del artista.

<sup>30</sup> Este sería uno de sus rasgos principales (Oliveras, 2004). Se ha llegado incluso a hacer patente que nada es referente al arte mismo, ni el mismo objeto, ya sea como parte o como todo, así como en su derecho a existir (Adorno, 1980).

<sup>31</sup> A reserva de realizar un comentario más amplio sobre la concepción del término, así como su valor y uso para nuestra investigación, Adame comenta en su introducción de *Elogio del oxímoron*: “Así, de aceptar la diversidad y amplitud de la noción ‘teatro’ y, en este sentido, la imposibilidad de abarcar el fenómeno, estaríamos en camino de reconocer algunos aspectos que lo distinguen y permiten acceder a su conocimiento. Uno de los criterios más pertinentes es el de teatralidad, porque su campo de aplicación abarca todo proceso individual o colectivo de realización y observación de actos que operan sobre la realidad concreta o imaginaria. No se ciñe al ‘teatro’ en sentido restringido, por encontrarse en múltiples manifestaciones artísticas y culturales [...] La teatralidad, entendida como proceso que modifica un ‘estado’ o ‘situación’ por la acción de un sujeto que ‘se da a ver’ o de otro que ‘observa’ [...]” (Adame, 2005, 30).

<sup>32</sup> Cita tomada de *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*, de José Ramón Alcántara Mejía (2002, 155).



El concepto teatro ha perdido las fronteras que lo definían; se llega a confundir con las acciones que el ser humano hace en el cotidiano, como si todo lo que hace el hombre en su cotidiano fuera “teatro”.<sup>33</sup> Parece decir que si arte es todo aquello que los hombres llaman o enuncian como arte (Sixto, 2005), entonces como parábola diríamos lo mismo para el teatro, con lo que queda reflejada la deslimitación del concepto. Luis de Tavira, jugando quizá con la misma idea, y que en su momento Formaggio (1976) formulara sobre la nombrabilidad del arte por el hombre, enuncia en uno de sus aforismos: “Si todo es teatro, nada es teatro” (De Tavira, 2003).

## 1.3. Teatro. Acercamientos

### 1.3.1. Teatral

El adjetivo “teatral” hace referencia peyorativamente, por extensión a la vida cotidiana, a algo visto falso como conductualmente percibido o juzgado una mentira en el comportamiento, lo que ocurre debido a una parcelación del concepto *teatro* y a una errónea o reducida concepción de la convención teatral. Desde esta parcelación lo “teatral” implica una conciencia social de personaje asumido como máscara o como rol jugado pero no desdoblado (Adame, 2005, 356).

---

<sup>33</sup> Esto quizá debido también a la naturaleza icónica de los signos sociales, pues existe una semejanza por los signos estéticos, en el plano comunicativo social, donde emisor y referente de manera frecuente convergen en aquel que porta el signo, con lo cual sujeto y objeto se confunden, lo que provoca tanto para la función referencial como para la emotiva una contaminación. Véase también: Guiraud (2008).

El Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) define el adjetivo “teatral”,<sup>34</sup> en su primera acepción, como aquello que es “perteneciente o relativo al teatro” (Adame, 2005, 39) y en la segunda como aquello que es “efectista, exagerado y deseoso de llamar la atención”. De estas dos acepciones es la segunda la que nos funciona para lo que intentamos establecer, pues esta hace referencia a un ser que juzga, es decir, a alguien que enuncia y nombra, que ve, observa, mira desde una distancia y desde allí emite su juicio. En este sentido podemos decir que, estrictamente hablando, no se puede adjetivar como “teatral” algo que no es realizado por un segundo y mirado por un tercero, aunque este tercero implique el desdoblamiento de un yo en tú y de un tú en un él.<sup>35</sup>

Lo “teatral” involucra un juego de miradas que implica un modo de conducta, siempre y cuando sea valorada por otro como teatral (Villegas, 1996). En este sentido, hablar de lo “teatral” es hacer referencia a aquello que se ajusta de manera clara a lo que el juego escénico requiere (Pavis, 1998), como puede ser un pasaje en un relato, el diálogo de dos personas que se encuentran en un café. En el cotidiano, la práctica periodística hace uso constante de las cualidades del concepto para divertir, excitar o producir “emociones” en el lector (Abril Curto, 1996). Pero calificar algo como “teatral” no implica referirse al teatro, en cambio todo teatro como representación escénica es teatral. Herman Parret (1988) alude

---

<sup>34</sup> Consultado en línea: <http://buscon.rae.es/drae/>

<sup>35</sup> Hago aquí referencia a la corrección que realizó P. Brook en *Le Diable C'est l'ennui* sobre su célebre cita del libro *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”, y que aparece citada en *Elogio del oxímoron* con traducción de Domingo Adame: “Una persona atraviesa un espacio y encuentra a otra bajo la mirada de un tercero” (2005, 38).

a que lo teatral es opuesto a lo cotidiano en cierta medida, pues no se debe ver el fenómeno teatral como una asimilación de la vida cotidiana, sino más bien depende de formas específicas, es decir, de estereotipos concretos que generan que el teatro tome su distancia abiertamente de la vida cotidiana.

### 1.3.2. Teatralidad

De la misma manera que para el término “teatral” hicimos alusión a sus diferentes acepciones de uso en analogía con la vida cotidiana, en relación con el concepto de “teatralidad”<sup>36</sup> realizaremos primera y someramente un comentario sobre el uso de este en relación con lo social y/con lo cotidiano. En el sentido social se hace alusión a la teatralidad que existe en ritos, ceremonias, eventos políticos, relaciones humanas, etc.,<sup>37</sup> pero igual que con el concepto “teatral”, antes comentado, es necesaria la mirada, es decir, la elección de aquello que se mira, y

---

<sup>36</sup> Nicolás Evreinov (2008) comenta que el hombre tiene una vitalidad instintiva inagotable para referirse al instinto de transfiguración, es decir, a la tendencia a oponer imágenes que son percibidas en el exterior a aquellas producidas de manera inconsciente o arbitraria; aquellas que han sido creadas dentro, tomando siempre al hombre como eje y punto de partida; un algo que lo lleva a transformar y mutar la naturaleza, lo orgánico, en algo distinto, lo cual, comenta, llamaría teatralidad. Ese cambio, traslado o mutación queda palpable en el deseo de ser otro, algo diferente, opuesto a esto que se es, opuesto a lo cotidiano. Es por ello que todos somos seres teatrales. En lo referente a este aspecto, un hombre culto poco difiere de un salvaje, y un salvaje de un animal. Lo cubrimos con conceptos como evolución y vida, pero en origen, en instinto, los dos están hechos de lo mismo. Delimita el concepto de lo estético, pues menciona que la teatralidad es pre-estética. Sería ridículo hablar de la estética de un salvaje, quien no puede gozar de lo bello por lo bello, que para él es incomprensible; pero en cambio sí posee un sentido de la teatralidad, y, es por ello que este arte, el teatral, es diferente de las otras artes.

<sup>37</sup> Roberto DaMatta (2002), en relación con el concepto ritual plantea que este es uno de los términos más adjetivados en la literatura antropológica, pues de hecho dice “tenemos rituales ‘sagrados’, ‘populares’, ‘económicos’, ‘de parentesco’, ‘políticos’, ‘seculares’, ‘formales e informales’, ‘deportivos’, ‘académicos’, ‘civiles’, ‘militares’, ‘femeninos’ y ‘masculinos’, ‘de paso’, ‘de integración’, ‘de segregación y agregación’, ‘financieros’, ‘mágicos y místicos’, ‘científicos’, ‘de expiación’, ‘de aflicción’, etc., una lista interminable” (83). Líneas más abajo, DaMatta alude a que esta inmensa cantidad de clasificación de rituales esté relacionada, dice, con un problema más profundo: “el simple hecho de que toda la vida social es, de hecho, un ‘rito’ o está ‘ritualizada’. Dado que el mundo social se basa en convenciones y símbolos, todas las acciones sociales son realmente actos rituales o actos capaces de ser ritualizados.” (*Idem*). DaMatta ve entonces una simbiosis entre la materia prima del mundo cotidiano y el rito, materia prima que es el germen de la teatralidad pero con el sentido de artificio.

dotarlo de orden. Claro, un orden primigenio que se sucede en el interior de quién mira y de lo mirado, si acepta el acuerdo de la mirada.

- **La teatralidad en movimiento**

Selección, mirada y acuerdo: lo seleccionado es el depositario de la mirada, de tal forma que desde el inicio podemos hablar de un “efecto de encuadramiento” (Adame, 2005, 68), lo que pone en relación dos espacios. El acuerdo se establece a partir de la mirada entre un “actor” y su “espectador”, lo cual afectará el comportamiento del primero y generará una serie de interpretaciones en el segundo, en el mejor de los casos. Villegas (1996) comenta que este se configura en el sentido de comportarse en el cotidiano como si se estuviese en un escenario, y cuando una forma de conducta es interpretada por otro –aquel que mira– como teatral en el sentido peyorativo del término.

Repetición y reproducción: los ritos cotidianos contienen una serie de reglas establecidas por la costumbre, las cuales se pueden adquirir ya sea por la tradición o la repetición, fuerza de preceptos, lo que genera que estas conductas estén recubiertas y organizadas por un entramado que ayuda a entender, a partir de la generación de un sentido, un contexto histórico sociocultural.

En el cotidiano son las cualidades propias de lo teatral (esto es, la teatralidad) las que se perciben fuera del contexto del fenómeno escénico que le es propio, y cuando esto sucede es porque se asocian a: “mentira”, repetición, artificio,

desdoblamiento, concepción de alteridad –que no convención de alteridad–, puntos que son constitutivos de la teatralidad. No existe teatro sin teatralidad, que es la forma distintiva de lo teatral.

Dos de las formulaciones que sobre la teatralidad se han hecho las citamos aquí antes de definir nuestra forma de abordarla.

En *El teatro y su doble*, Antonin Artaud –uno de los grandes motivadores de la corriente irracionalista del teatro– nos permite entender su *teatro de la crueldad*. Propone romper las ataduras del fenómeno teatral con el texto –literario– y la recuperación de un lenguaje original ligado al primitivismo y al ritual. Sobre la teatralidad se pregunta: “¿Cómo es posible que en el teatro, al menos en el teatro tal como lo conocemos en Europa o, mejor aún, en Occidente, todo lo que es específicamente teatral, es decir, todo lo que no obedece a la expresión verbal, a las palabras, o si se quiere, todo lo que no está contenido en el diálogo sea relegado al último plano?” (Artaud, 1990, 53).

La siguiente definición pertenece a un amante del teatro y pensador de este desde la teoría estructural, Roland Barthes, que en su libro *Ensayos críticos*, publicado en (2003), aborda el concepto de teatralidad y dice: “Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tono, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (41-42).

En estas dos citas importantes, por hacer referencia exclusivamente al hecho teatral, desde nuestro punto de vista, se pondera lo escénico o visual de la representación.<sup>38</sup> Pero aclaremos un punto: todo lo que acontece en el espacio escénico, delimitado o no, forma parte de lo visual. Es por ello que consideramos, lo mismo que García Barrientos (2007 a), el análisis del teatro, en este caso de su teatralidad, a partir del “texto dramático”.

### 1.3.3. Espectáculo

García Barrientos (2004) se refiere al concepto “teatro” como “la realización, *performance*, representación o *mise en scène* teatral. Así definido, se encuentra, junto con el cine, el circo, los toros, las competiciones deportivas, la televisión, el concierto, las fiestas populares o los desfiles militares, en el género espectacular. Es, ante todo, una clase de espectáculo” (21).

En afinidad, en un principio, con la idea de espectáculo propuesta por Kowzan (1997), el objeto estético teatro es considerado como una clase de espectáculo que debe ser visto y pensado desde el estado de su existencia, es decir, en su actividad como suceso comunicativo, con lo cual el aspecto temporal está siempre presente, pues implica una duración, así como el espacio implica una presencia del objeto, lo que da como resultado una separación de las diferentes artes en cuanto a su forma de comunicación; así, las artes plásticas implican espacio y solo

---

<sup>38</sup> P. Pavis (1998) menciona en su diccionario, en referencia a las dos citas anteriores: “[...] La teatralidad se opone a la literatura, al teatro de texto, a los medios escritos, a los diálogos e incluso, a veces, a la narratividad y a la ‘dramaticidad’ de una fábula lógicamente construida” (434).

será necesario el tiempo para generar una percepción en el espectador. Literatura y música serían artes del tiempo. Tiempo y espacio es suficiente para generar una distinción.

Un espectáculo necesitaría de los dos elementos; tanto el tiempo como el espacio le son necesarios y los exigen para su existencia, necesitan de uno para suceder y del otro para ser perceptibles. Esto es visto el espectáculo como arte.

- Oficio del espectáculo

El teatro, como la guerra, es un arte y un juego de azar, como la ruleta; nunca se sabe por anticipado qué resultará...

KAROL CHAPEK

*Tres profesiones al desnudo: prensa, cine y teatro*

Una cosa es el espectáculo a secas, ciclismo y hockey, y otra, eso que se llaman artes del espectáculo:<sup>39</sup> a estas últimas pertenecen manifestaciones predefinidas que tienen su final, desarrollo e inicio en donde la inopinada intervención de la vida es decisiva: *music-hall* y patinaje artístico (Kowzan, 1997), como forma de clasificación.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Tomado este concepto en su sentido de creación artificial, relacionado con mimesis, opuesto a naturaleza y secundario en relación con la vida.

<sup>40</sup> Kowzan (1997) propone tres juicios para identificar y diferenciar las *artes del espectáculo*, como él las llama en relación con lo restrictivo de la palabra teatro, según su planteamiento. Comenta que estos criterios son: A) el hombre y su presencia en el espectáculo, es decir en donde hacen su aparición formas humanas afectivas, o por medios mecánicos y figuras antropomórficas donde se prescinde de él; B) serán los criterios lingüísticos, es decir aquellos con palabra o sin palabra; C) el último criterio tiene que ver con la afabulación o encadenamiento de acciones, es decir aquellos que tienen afabulación o que no la tienen. Con base en lo anterior conformó ocho grupos de espectáculos: 1.- En donde los tres criterios están presentes (SI-A-B-C), como son el teatro dramático, ópera, recitaciones y oficios religiosos. 2.- Donde aparece la afabulación y la presencia física-visual del actor, pero sin palabra (SI-A-C, B-Sin palabra), como es el ballet, pantomima, cine mudo y comitivas. 3.- Con afabulación y palabra, pero sin la presencia física-visual del actor (SI-B-C-A-Sin hacer presencia física), como los dibujos animados, proyecciones de figuras no humanas, espectáculos de luz y sonido. 4.- Solamente con afabulación (SI-C, NO-A-B), como es el teatro de sombras, dibujos animados u otras proyecciones sin palabras ni imágenes humanas o la interpretación de autómatas de forma no antropomorfa. 5.- Aquel que tiene la presencia física del actor y con palabra, pero sin afabulación (SI-A-B, C-

Mas el espectáculo como arte, o cuando es arte, no posee una rigidez fronteriza.<sup>41</sup>

Lo que no contempla Kowzan, visto desde García Barrientos (2004), es que las artes del espectáculo no pueden estar exentas de la inopinada vida como el fenómeno teatral,<sup>42</sup> si no sería quizá otra cosa, estar exento de la posible intervención, no divina, sino humana, de la vida del actor y del público,<sup>43</sup> como un evento único e irrepetible, es decir, como tal experiencia, suceso o acontecimiento.

Nunca un evento, arte del espectáculo teatral, como hecho vivo puede ser simulado; simular ser otro no forma parte de un juego auténtico, y por lo tanto será descubierto, es decir, no puede ser engañoso, artificial, el juego debe ser auténtico, eficaz y apasionado. “El teatro es presente constante, como la vida, para la que el pasado ya no es y el futuro no es aun” (Gené, 2010 b, 6).

Nunca se sabe en qué va a terminar, el teatro si consideramos la intervención de la realidad de la conducta humana (Lotman, 1990), de la cultura viviente en los cuerpos, en el espacio (Dubatti, 2009 a), por su condición de suceso *único*.<sup>44</sup>

---

Sin afabulación), como ciertos ritos o la recitación de un texto sin fábula. 6.- Aquellos en donde la figura humana es efectiva, pero sin los otros dos elementos (SI-A efectivo, NO-B-C), como es gimnasia, manifestaciones de fuerza y destreza, ciertos bailes y conciertos. 7.- Aquellos donde está la palabra, pero sin afabulación, ni presencia física del actor (SI-B, NO A-C), los cuales son ciertas proyecciones abstractas que utilizan la palabra sin que exista fábula. 8.- Por último, donde no hay afabulación, ni palabra, ni presencia física del actor (NO-A-B-C), como son la mayor parte de las proyecciones móviles, de las construcciones cinéticas, de los juegos de agua y de los fuegos artificiales.

<sup>41</sup> Según Kowzan (1997) la improvisación en la *comedia dell'arte*, y manifestaciones que pretenden romper y transgredir los límites propuestos, como el *happening*.

<sup>42</sup> La tauromaquia y el circo son ejemplos de que la intervención de la vida, en el primero, no afecta el resultado final y, en el segundo, lo afecta, y no por ello dejan de ser en los dos casos artes del espectáculo.

<sup>43</sup> Ricard Salvat (1996) comenta que el espectáculo comienza cuando una serie de personas, nómina teatral, se ponen en contacto con un público en un espacio escénico teatral.

<sup>44</sup> Sigfried Melchinger (1958) menciona en este sentido que “[...] El arte fugaz del teatro crea particulares dificultades al artista en acción: lo único que puede hacer es preparar y repetir, pero no volver atrás. (¡Cuánto envidia al poeta, al pintor, al compositor, la fuerza bendita de las construcciones!)” (89). Castagnino (1967) en



Su temporalidad está ceñida a la escena, dura lo que dura la puesta, la representación, “el espectáculo”, señala García Barrientos, “no solo se consume, sino que también se *consume*, en el transcurso de su realización” (García Barrientos, 1991, 50); es decir, el acontecimiento teatral es irrecuperable,<sup>45</sup> como la infancia que va guardándose con los años. Porque en este arte señero<sup>46</sup> acontece lo fundamental, lo antiquísimo y lo indestructible, o bien no acontece nada (Melchinger, 1958).<sup>47</sup>

#### 1.4. Lo sustantivo en el teatro

Pensemos en el teatro como esa clase de espectáculo que reúne a dos entes, actores y espectadores;<sup>48</sup> presencia, en relación con un suceso vivo, acontecimiento, porque, como ya hemos mencionado, solo el teatro reclama la presencia de un destinatario, presente en el mismo momento. Suceso único, acontecimiento. No se pueden desvincular su producción y consumo del proceso teatral, no son dos cosas separadas en un proceso, sino uno solo; recepción y realización se presentan indisolublemente en su momento de producción y comunicación (García Barrientos, 1991). Chapek (1947) comenta que el momento

---

su *Teoría del teatro* menciona al respecto: “En el teatro no hay profetas, ‘pálpitos’, ojo avizor. El teatro es una incógnita que solo muestra la solución en el momento en que cae el telón final sobre el estreno de una pieza” (26).

<sup>45</sup> Dubatti (2009 a) plantea que la historia del teatro es la historia de un teatro perdido, no existe un museo, una biblioteca, fonoteca o videoteca a donde se pueda recurrir para contemplar los objetos-el fenómeno en su historia. Lo que va quedando es el polvo al cerrar el telón, al finalizar la presentación, representación al ser; por eso sabemos que es vida, porque cuando fue estuvo su presencia con nosotros.

<sup>46</sup> En su acepción de ‘único’, ‘sin par’.

<sup>47</sup> Cfr. Con García Barrientos (2004, 24).

<sup>48</sup> Aunque después comentaremos este término.

fatal de una obra será cuando se convierta en acontecimiento.<sup>49</sup> Claro, se convierte en un suceso regido por las reglas de la vida.<sup>50</sup>

El acontecimiento, nombrémoslo de aquí en adelante “acontecimiento dramático” (Alcántara Mejía, 2002), el cual confluye con el “hecho teatral”, en la representación, lo que genera una dependencia en donde el primero (acontecimiento dramático) se cumple a través de la realización del segundo (hecho teatral).

### 1.4.1. Hecho teatral

Desde una postura semiótica,<sup>51</sup> el hecho teatral primeramente es un sistema de signos determinado por la dinámica combinación de significantes aglutinados en grupos como espacio, luz, objetos y acciones (Alcántara, 2002). El poder de la escena, del espacio de representación, transforma tanto objetos y cuerpos dotándolos de una significación que no poseen en el cotidiano. De esta manera

---

<sup>49</sup> La RAE (2010) lo define como “(De *acontecer*). 1. m. Hecho o suceso, especialmente cuando reviste cierta importancia.”

<sup>50</sup> Transcribo la cita completa que explica la postura de Chapek (1947), parecida esta a la expresada por Sigfried Melchinger y ya citado páginas antes. La postura expresada es desde la perspectiva de aquellos que preparan parte de lo que será el acontecimiento, el autor y el director, pero que no son los partícipes de él, por lo menos no los que lo generan “Hasta el último ensayo se podía cambiar algo y suprimirlo; era un trabajo que se había emprendido, un mundo en sus comienzos, un astro que surgía del caos. El estreno es, finalmente, la expresión de una decisión desesperada para dejar que la cosa siga su propio curso, suceda lo que sucediere. Es el instante en que el autor y el director artístico entregan el asunto a otras manos, y sin poder ya intervenir para ayudarles. [...] Ni el autor ni el director llegan jamás a sentir la satisfacción, por ejemplo, de un maestro ebanista, que puede dejar que se seque como es debido una mesa acabada de hacer, y pasar, luego, profesionalmente, el dedo por los bordes y ensambladuras, frotar con la mano la superficie, darle un golpecito, mirarla desde lejos y decir [...] Bueno, ¡me parece que no ha salido mal! ¡Oh! ¡Si se pudiera, por lo menos, hacer otro ensayo!” (1947).

<sup>51</sup> Algunos de los que han analizado el fenómeno desde la postura de la semiótica teatral: Tadeusz Kowzan, *El signo en el teatro*; Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*; Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral, la escuela del espectador*; Marco De Marinis, *El nuevo teatro*; Erika Fischer, *Lichte, The semiotics of Theater*; Umberto Eco, *El signo teatral, semiótica de la representación*.

signo<sup>52</sup> es todo aquello que sobre el espacio escénico se encuentra (K. Elam, 1993). Nos dice De Tavira (2008) al respecto que “no es un hacer-ser-ahí-otra-vez a algo que ya es ahí. Es ser-ahí transformado de tal modo que lo transformado remita a aquello a partir de lo cual ha sido transformado” (18).<sup>53</sup>

El hecho teatral tiene relación con la construcción, del objeto artístico. Con el manejo de los elementos –espacio, luz, sonido, objetos y cuerpo– que construyen los signos generados por el artista (Alcántara, 2002), quien abre diversas dimensiones que podrá seguir explorando, que constituyen a su vez parte formativa, y que nutren su conocimiento de la naturaleza del hombre.

El término hecho teatral refiere a un algo “terminado”, plantea un tiempo y un espacio, y remite a un suceso. Estaría relacionado con dos partes del proceso: la primera estaría relacionada con la construcción, manejo de los diversos elementos, su organización, disposición, con la técnica, y que tendría que ver con la actividad de ensayo, planeación, creación; y la segunda, aquello que expresa,

---

<sup>52</sup> Umberto Eco comentó durante una mesa de trabajo sobre teatro llamada *Per una semiótica del teatro*, que se llevó a cabo en Venecia durante 1972: “Si el teatro es ficción, lo es solamente porque ante todo es signo. Resulta justo decir que muchos signos no son ficciones, en la medida en que por el contrario pretenden indicar, denotar, significar cosas que existen realmente: pero el signo teatral es un signo ficticio, no porque se trata de un fingimiento o de un signo que comunica cosas inexistentes (y, por lo demás, convendría decidir aquí qué significa decir que una cosa o un acontecimiento son inexistentes o falsos), sino porque finge no ser un signo. Y acierta en su empresa, por cuanto el signo teatral pertenece a la categoría de signos clasificados por alguien como naturales y no artificiales, motivados y no arbitrarios, analógicos y no convencionales. En otros términos, el elemento primario de una representación teatral (más allá de la colaboración de los demás signos, por ejemplo signos verbales, escenográficos y musicales) viene proporcionado por un cuerpo humano que se deja ver y que se mueve. Un cuerpo humano que se mueve se presenta como una cosa verdadera, eventualmente como el objeto de signos posibles (objetos fotográfico, verbalmente definible, designable...). Pero el elemento propiamente “semiológico” del teatro consiste en el hecho de que ese cuerpo humano ya no es una cosa entre las cosas, porque alguien lo *muestre*, separándolo del contexto de los acontecimientos reales, y lo constituya como signo, constituyendo al mismo tiempo como significantes los movimientos que realiza dicho cuerpo y el espacio en donde se inscriben tales movimientos”. Citado en Ricardo Salvat (1996, 105-106).

<sup>53</sup> Refiriéndose al representante y lo representado como la realidad bifrontal de la mimesis representada.

de tomarse en serio, con la realización en la forma del actor, la representación. Toda construcción teatral es un acto, una actividad, además de cotidiana, inacabada, pues necesita del ente vivo llamado espectador para ser. Cada ensayo va construyendo un algo que no es hasta que es en la representación.

El artista teatral<sup>54</sup> forma siempre parte del hecho, de ese inacabado hecho, el cual alcanza su realización plena hasta que es mirado, observado, contemplado por el espectador, compartido<sup>55</sup> como parte de una experiencia estética –sensorial, física, corporal–. Con esto se genera una experiencia extracotidiana, alterna, que ayuda o genera una manera de comprender el mundo (Alcántara, 2002), el cual muchas veces es incomprensible a partir de procesos meramente intelectuales. Ese impacto, que altera las funciones y que permite configurar una nueva experiencia, no cotidiana, estética, es llamado “acontecimiento dramático” (40), que se da por medio de la contemplación de la representación del hecho teatral.

### 1.4.2. Acontecimiento

Todo acontecimiento tiene una estructura, una evolución, en el mejor de los casos, de sucesos o eventos, es decir, un tejido; de allí que todo acontecimiento puede ser teatralizado. Pensemos en la reconstrucción de un robo o crimen. Además, para que algo sea considerado acontecimiento debe estar investido de cierta importancia, de un algo que lo vuelva único.

---

<sup>54</sup> Abordaremos más adelante a los diferentes artistas teatrales, y al principal de ellos, al actor.

<sup>55</sup> No obstante lo que se comparte, dice, no es la *poiesis*, pues esta es un proceso del creador. Aquello que se comparte es aquello que la *poiesis* produce en quien contempla [...] y que Jauss llama *aestesis*. ” (Alcántara, 2002, 39-40)

Concebir el mundo como una serie de acontecimientos que van determinando la relación de sus individuos participantes y expectantes sería concebirlo como actuación. El acontecimiento se vive o se presencia, y cuando es descrito es la experiencia de lo vivido o bien de lo que acontece, de aquello que identificamos como acontecimiento.

Margarita Gasque (1997) ha mencionado que “aquí confluyen varios pasillos, uno de los cuales nos conduce de texto a *texere* que origina la palabra *tejer*, denota hacer tela en un telar entrelazando los hilos de la trama con los de la urdimbre; y *texer* nos lleva de regreso a *struere* para volver la estructura, y de nuevo a construir y de allí hasta arquitectura” (13). El acontecimiento se teje solo y el otro es tejido, está compuesto de una serie de sucesos y eventos; el “acontecimiento dramático”, llamémosle de aquí en adelante “teatral”, siempre es una construcción, un tejido.

El acontecimiento teatral es base fundamental del fenómeno del teatro, el cual no solo se compone de lenguaje y comunicación, sino, además, del convivio, que es una de sus partes fundamentales (Dubatti, 2009 a). Así, también, el acontecimiento teatral, al igual que el acontecimiento real, es imprevisible aunque se haya ensayado, porque la presencia de la vida que está allí es incapturable. Su pregunta paradigmática es ¿qué ha pasado?, que se puede responder solamente cuando el fenómeno sucede, cuando pasa, cuando acontece (García Barrientos, 2004). Es pregunta que se repite una y otra vez a la salida de los teatros, a la luz

de un farol camino a casa, alrededor de un tarro de cerveza, cuando realmente aconteció algo sobre la escena; si no, se hablará de otra cosa. Pero cuando este, el acontecimiento, comienza a suceder es imparable, impredecible, incapturable, pues “el teatro no se deja enlatar ni capturar con máquinas, de la misma manera que no se puede detener el tiempo” (Dubatti, 2009 a, 89).

En su mensaje del Día Mundial del Teatro 2011, Jessica A. Kaahwa (2011) menciona: “[...] El teatro es capaz de dar sentido a la realidad cotidiana al tiempo que se reflexiona sobre un futuro que se plantea incierto” (5). Dice Luis de Tavira (2008): “[...] El teatro transforma el horizonte descorazonado de la realidad en el mundo, en la morada de lo humano, lo que la realidad es para alguien. Y hay muchos mundos, en efecto, pero todos están en este: la realidad” (18). Se puede afirmar que todo teatro alude a la realidad, por lo tanto todo acontecimiento teatral, dramático, es real.

- Acontecimiento y ciudad

Si pensamos la ciudad<sup>56</sup> como una estructura, entonces pensamos la ciudad como un texto en el cual se inscriben una serie de acontecimientos. El arte contemporáneo que se inscribe como acontecimiento ¿es danza, arte visual, teatro, o qué es? Lo cierto es que en muchas ocasiones la performatividad de la

---

<sup>56</sup> Jean Braudillard (2002) comenta sobre la ciudad en *Los objetos singulares*: “[...] Se puede decir que las ciudades son ‘devenidas’ cosas con el correr del tiempo. No es por dar lugar a la nostalgia, pero antes las ciudades terminaban por adquirir una especie de singularidad, mientras que ahora cambian ante nuestros ojos a toda velocidad, en la confusión. Uno asiste a la erosión de sus características. Incluso la modificación puede ser una manera de reintroducir las cosas en el cambio allí donde se habría arriesgado ya sea a ser destruidas, o a ser pura y simplemente museificadas, lo que es otro destino infeliz” (70).

obra genera esta no fijación de la misma, es decir, la vuelve suceso único, irrepetible y efímero, por lo cual en algunas ocasiones no pueden ser “comprados como objetos de arte, sino más bien usados, disfrutados, pensados...” (J. A. Sánchez, 2002, 54). Se ve en muchos de los casos como una invitación al tránsito, al viaje de la presencia por lugares que le proporcionen y den nuevas experiencias.

- **Particularidad del acontecimiento: construcción ficcional**

El acontecimiento teatral, a diferencia del acontecimiento cotidiano, llamémosle así por un momento, es una construcción ficcional, es decir, ha sido preparado, y mientras es ensayado no es acontecimiento teatral, aunque en su preparación puedan existir una serie de acontecimientos; y cuando es acontecimiento teatral entonces a la vez es acontecimiento real y acontecimiento ficticio;<sup>57</sup> “presencia material y representación, ‘performance’ autorreflexiva y remisión a una alteridad ficticia” (De Marinis, 1988, 22-23).

- **Simulación-denegación**

El acontecimiento podrá oscilar de una mayor distancia representativa hasta una mayor ilusión de realidad o viceversa, pero siempre podrán entrelazarse la ficción, el “drama”, es decir, la cara ficticia del teatro. Ese rostro ficcional proveniente del desdoblamiento de cada uno de los elementos reales que conforman el teatro en

---

<sup>57</sup> A esto atribuye De Marinis (1988) la bidimensionalidad que constituye el espectáculo teatral; menciona que las distintas manifestaciones teatrales podrán hacer hincapié más en uno o en otro aspecto, moviéndose en un continuum desde el máximo de ficción, y por lo tanto de representación, o bien al máximo de realidad, y por lo tanto de autorreflexión.

su representación ficcional.<sup>58</sup> Dicho desdoblamiento tiene su sustento y relación, nuevamente lo decimos, en el cotidiano; este y el teatro, pues, utilizan la misma materia, esto es, la persona social, en un acuerdo de entendimiento de la convención en donde uno “finge ser” y el otro “finge creer”,<sup>59</sup> lo que no es sino simulación y denegación.

- Acto de fe

En un sentido teológico, el teatro es un acto de fe,<sup>60</sup> una creencia, una convención, un convencimiento, un entendimiento: “La verdad del teatro, aquel contenido que el significante refiere acerca de aquello que significa, sea como representación o no, es algo que se revela solo si sucede en la mente, cuerpo vivo, sensible y pensante de aquel que la recibe y acoge en sí mismo, convertido en espectador” (De Tavira, 2008, 19). Esta acción que tiene lugar en la mente de este oyente —interlocutor en algunos casos; en lo que nos atañe, más bien participante, preciso e indeterminado, pero sustancialmente indispensable para cerrar—, y que conjuntamente con el actor crean el suceso, que sin él no existe, ya que una vez libre del autor, creador, sin el espectador, no alcanza a ser aquello que quiso ser: una obra de arte.

---

<sup>58</sup> Público, tiempo, espacio, actor.

<sup>59</sup> El grado de fingimiento, vaya, por no encontrar otro término mejor, y el grado de creencia marcarán también diferencias de acercamiento o lejanía hacia el fenómeno teatral, siempre y cuando esto esté premeditado por el propio creador.

<sup>60</sup> Pensamiento stanislavskiano.



### 1.4.3. Los invitados, siempre dos

El fenómeno del teatro involucra la presencia de dos entes, compuestos por uno o más integrantes cada uno, reunidos en torno a un algo común, que es el acontecimiento teatral en donde cada una de las partes cumple una función particular, no delimitativa, podríamos decir.<sup>61</sup> Aquí, unos fungen como actores y otros como público<sup>62</sup> —aunque Ortega y Gasset (1982, en J.A. Sánchez, 1990, 20) señala que “somos ante todo espectadores”.

En este sentido, el teatro implica presencia en presente de presencias que comparten algo, es decir, “es la presencia viva de uno o más sujetos interactuando entre sí y frente a otras personas” (Adame, 2005, 38), y eso que comparten<sup>63</sup> es un espacio, un tiempo y una situación real y ficticia al mismo tiempo,<sup>64</sup> que son y no son. ¡Vaya paradoja!<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Ya que a veces el público puede ser actor, proponiéndose o sin proponérselo, pues a veces el público forma parte de la escena y otras veces simplemente observa; se viene a mi mente la obra *1822, El año que fuimos imperio*, de la autoría de Flavio González Mello, dirigida por Antonio Castro, en la que durante un momento del trabajo uno de los actores invade la platea; en cierto momento este actor convierte al público en parte del Congreso mexicano de la época, ahora desaparecido, y genera con ello comentarios y en algunos casos asco en cierta parte del público, aquella que no era parte del congreso de diputados.

<sup>62</sup> Este concepto, en relación con el concepto de espectador, será comentado y analizado más adelante conectado con el teatro de calle, ya que la visión en la calle genera un cambio en la relación con aquel que mira. Tendríamos que ver la pasividad de uno y otro.

<sup>63</sup> Pierre Guiraud (2008) en su libro *La semiología* da una definición de la composición de la sociedad; en su apartado sobre los protocolos, dice: “Una sociedad es un conglomerado de individuos reunidos en vista de una acción común. Todos tienen allí su lugar y su función, todos se definen por medio de las relaciones familiares, religiosas, profesionales, etc., que sostienen con los otros. [...] Es indispensable que esas relaciones sean conocidas e identificadas” (119).

<sup>64</sup> Desde una postura semiológica, Ubersfeld (1997) comenta en *La escuela del espectador*, en referencia a su presencia-ausencia del signo en el teatro en relación con las artes de la presencia y las de la representación, que el teatro pertenece a ambas categorías de manera simultánea; los signos durante la representación son presencia y otra cosa a la vez.

<sup>65</sup> García Barrientos (2004) toma la siguiente cita de Borges, la cual, dice, es ingeniosa y precisa para comentar la definición de la convención teatral, y uno de sus rasgos particulares que se refieren al modo de representación: “La profesión de actor consiste en fingir que se es otro ante una audiencia que finge creerle” (63). Creerle al otro sin creerle completamente (Adame, 2005).

- La presencia en frontera

Un equilibrio, realidad y ficción en comunión, un oxímoron (Adame, 2005).

Ubersfeld (1997) comenta:

El comediante es, a la vez, la presencia de signos físicos, de actividades a las que el espectador asiste directamente, y el *vale-por* una ausencia, un algo imaginario: el cuerpo es a la vez el comediante x, con su propio cuerpo y su voz, cuyos signos son recibidos por el espectador, y Julio César, personaje histórico muerto, en el lugar del cual se encuentra ficticiamente. El actor no solo imita las acciones humanas, sino que también las ejecuta, simultáneamente. Lo real que crea el signo, tal pudiera ser la definición semiótica del teatro (47).<sup>66</sup>

- El actor

Espectador y actor serán los invitados permanentes al acontecimiento teatral. El actor es el elemento primario de la representación pues, es mediante su cuerpo que se exhibe, se ostenta y se mueve la ficción, a pesar y más allá de toda la colaboración, vestimenta o parafernalia de otros signos, como los verbales, escenográficos, musicales, etc.

---

<sup>66</sup> También desde una perspectiva semiótica María del Carmen Bobes Naves (1987) se refiere a la práctica teatral; menciona que “el espectáculo teatral es una actividad totalmente semiótica: todo lo que está en el escenario, y por el hecho de estar allí, y todo lo que se realiza en escena y por el hecho de realizarlo allí, pasa a tener significado integrándose en un signo global: los objetos y las relaciones que se establecen entre ellos, las acciones y las relaciones que espacial o temporalmente se establecen entre ellas, las relaciones entre objetos y acciones, todo pasa a tener sentido, si antes no lo tenía, o actualiza el sentido virtual para unirse al sentido general de la escena, si es que ya antes era signifiicante” (p. 79).

Al respecto, César Oliva (2000), refiere a modo de ejemplo, lo siguiente: “La ceremonia de concesión de poderes a un jefe de tribu, o la coronación de un rey no es teatro; pero lo será cuando tenga como sujetos no jefes o reyes sino a actores que lo finjan” (17). Es decir, que las presencias tengan función y sentido como metáfora de otra cosa. De esta forma es mediante el cuerpo del actor que representa, y presenta, que hace acciones que se construyen en sucesos —acontecimientos humanos ocurridos, históricos o inventados— ficticios (Brecht, 1998) para alguien que observa, contempla y se divierte. Es un arte que encarna la ficción en cuerpos reales (Arnold, 1947), los cuales se desenvuelven en un acontecimiento, situación, real y ficticia a la vez.

Algo hay que anotar antes de continuar, que se suma a lo ya dicho arriba. Es el actor el artista que representa y construye el llamado hecho teatral como objeto del acontecimiento; los demás integrantes de la nómina serían parte del ensayo, o bien de la construcción de ciertos elementos que serán vistos por el espectador;<sup>67</sup> es decir, solo participan en la construcción pero no en la representación. Ubersfeld (1997) menciona que “el único signo es el actor, pero, como el átomo, dista mucho de ser un signo simple, único e indivisible. El actor es un tejido de signos, un ‘texto’” (15).

El actor es un signo construido y a la vez es el signo, es decir, el personaje. La imagen reflejada, el personaje, se da solo en presencia del objeto, en el signo; la

---

<sup>67</sup> Si no hay espectadores, no hay teatro, ¿entonces cuál es el orden?, si es que existe este, ¿en qué se configura este encuentro, convivio u acontecimiento? Ya citamos antes a Salvat, para quien el espectáculo da inicio en el momento en que se reúne la “nómina”, pero eso no es el fenómeno, él se refiere a la práctica que conllevará, igual que el entrenamiento de un deportista, no es el fin de su misión.

imagen reflejada solo se produce en el actor; si este no está, no se presenta, entonces no puede producirse (Eco, 2001).<sup>68</sup> La representación teatral acontece en él; por medio de él es que los invitados ausentes, es decir, los imitados,<sup>69</sup> acceden a la representación, se hacen presentes como actuantes.<sup>70</sup> “Un actor dramático”, inolico, continente de la vida de un personaje ficticio, que ese personaje no contiene siendo a su vez el personaje dramático el continente capaz de contener la verdad del espectador, que ese espectador no contiene” (De Tavira, 2006, 47). Ausencia y presencia, personaje y actor. De Tavira define, además la actuación como “representación de lo ausente para que por medio de la presencia se vuelva presente, aun estando ausente”. (De Tavira, 2007) y esta es la base de la representación teatral, su máxima convención.

- Espectador

El otro de los participantes vivos (Ubersfeld, 2002) es aquel que funge como público, el espectador en el acontecimiento teatral. Es el espectador aquel que aporta la mirada, elemento indispensable, olvidado o dejado de lado durante algunos años<sup>71</sup> y que ahora es entendido como parte indispensable del fenómeno teatral. Si por un lado se cuestiona al actor y su presencia, al texto en tanto necesidad, es el espectador el que nunca ha sido cuestionado como elemento

---

<sup>68</sup> Esta cita de Umberto Eco fue traducida del original “L’immagine é causalmente prodotta dall’oggetto e non si può produrre in assenza dell’oggetto” por Magali Velazco (2007, 73).

<sup>69</sup> Como los nombra Aristóteles.

<sup>70</sup> Esto se refiere al *modo* de representación, ya comentado por Aristóteles en su poética.

<sup>71</sup> Cañizares Bundorf, (1997), en la introducción de *La escuela del espectador*, comenta: “tal y como lo expresaba el pensamiento de Jean Vilar, observamos un cambio sustancial en los ochenta, decenio en el que se cuestionaba la estética de la recepción y se comienza a considerar al espectador como un elemento activo, que desempeña una función propia y peculiar dentro del hecho teatral. Con la llegada de los noventa, la escritura dramática se vuelve más flexible, autónoma y abierta, prestándose a todo tipo de situaciones escénicas” (9).

necesario del teatro (Luna, 2004); como arte efímero el teatro nunca podría existir sin un público, un individuo al menos, real claro.

El espectador, el público, es el observador, aquel que mira con atención, el que contempla activamente la representación; es por él que se consuma el hecho teatral y se funda el acontecimiento, lo que genera una experiencia estética. Es en ese momento cuando se imprime en el espectador, en el individuo que atestigua, un algo que lo ha conmovido (Mazzotti y Alcaraz, 2006), y lo toca en un nivel en el cual se identifica con lo visto, se empata,<sup>72</sup> se equilibra.

Pensar en el espectador como alguien pasivo es despojarlo de su experiencia de vida, de su pensamiento, de su voluntad de elegir. Las acciones que el espectador realice tendrán consecuencias directas sobre la representación en el trabajo del actor (Ubersfeld, 2002), García Barrientos (1991) asocia el término contemplar a la competencia del público; es decir, mediante esta acción el espectador al contemplar entiende y acuerda la convención del teatro.

---

<sup>72</sup> Jauss, citado por Alcántara Mejía (2002), llama a esta identificación como parte de la catarsis “identificación, solidaridad, participación, en fin comunicación [...] comunicación intelectual, no es la comunicación de un tema sino de una experiencia, a partir de la cual se forma una especie de comunidad en la que, a través de experiencias distintas hay, no obstante, un “acuerdo”, un mismo sentir según la etimología de la palabra “acordar”, una comprensión en común” (41). García Barrientos (2007 b) asocia la *catarsis* con la perspectiva afectiva; su propuesta amplía las posibilidades de visión del espectador, que no la limita a una cuestión empática, tampoco restándole todas las posibilidades que pueden estar asociadas al acontecimiento escénico teatral desde la visión del espectador. Define este concepto también como “punto de vista”, el cual, comenta, “abarca los distintos matices que presenta la cuestión de la objetividad y subjetividad en el teatro”; agrega que el modo dramático es el imperio de la objetividad, esto debido a la ausencia de la mediación de voz, que es propio de la narrativa; más, en cuanto a la actuación, alude, que el teatro es intersubjetivo, esto debido a la experiencia vivida por actores y público. Los tipos de perspectiva, señala, se reducen a externa: implícita, posibilidad no marcada: visión desde fuera: objetividad, extrañamiento o identificación de cara al receptor. La otra posibilidad es la interna: explícita, fija cuando se identifica con un personaje, variable con distintos, múltiple con varios pero al mismo contenido; este segundo tipo tiene dos tipos de “alteraciones” o infracciones: la *paralepsis*, que ofrece más información de la que debería, según su perspectiva, y la *paralipsis*, que oculta información. Así, considera cuatro tipos de perspectiva: sensorial, cognitiva, afectiva e ideológica (29-30).

- Participación

El fenómeno del teatro necesita al público; este, hemos visto, es uno de los eslabones que cierran la comunicación. Si bien el medio transmisor —a la vez creador y emisor— es el actor por un lado y los signos no lingüísticos, sin el público el acontecimiento queda huérfano (Mas, 1999), y por lo tanto infértil hacia la representación. Para el fenómeno teatral es necesaria la participación de los dos.

Brecht comentó en relación con la postura que debería adoptar el espectador —al parecer pretensión personal pero que para nuestro objeto de estudio se vuelve fundamental en tanto que provoca—: “[...] Si deseamos alcanzar el placer estético, no es suficiente querer consumir cómodamente y por unas monedas el resultado de una producción artística, es necesario tomar parte en la producción teatral misma, ser uno mismo productivo en cierta medida, admitir cierto esfuerzo imaginativo, asociar nuestra propia experiencia a la del artista u oponernos a esta” (Brecht, 2004). Es necesario que el espectador participe de una manera activa, pero si el fenómeno escénico tiene que ofrecer diversas posibilidades de participación, esta sería una medida, la mayor o menor participación del público. La postura de Brecht es invitar al espectador a que piense. Su postura adopta una perspectiva didáctica-mental, mientras que al actor le pide que se distancie; pero otra posibilidad de participación, quizá mucho más peligrosa, es donde se le pide al público que se inmiscuya y viva la experiencia (Schechner y Brook, 1978), por lo que esto puede conllevar: movilizaciones, movimiento de masas.

Acotemos un poco la participación: público. Primero llamémosle público y no espectador; en lo que a nuestro trabajo se refiere, si ponderamos el conjunto y el gusto por el objeto, lugar o espacio que convoca.<sup>73</sup> Segundo, en nuestro caso, el teatro de calle, el público tiene una elección mayor, en algunos de los casos, de situarse en el espacio (Cubernet, 2003) que en el caso de la sala. El público está en la calle; en lo público se encuentra el público, allí, fuera de cuestionamientos de edad o sociales, con su elección personal (Chaudoir, 2007).

Puesto que en algunos trabajos es el público quien genera la progresión del espectáculo, el teatro de calle se ha visto las caras con nuevas formas de inclusión, de participación directa con y para el público.

Óscar Luna nos aporta un ejemplo sobre este motor, esta participación directa que tiene el público, cuando empieza el espectáculo Nit Màgica;<sup>74</sup> sale un personaje que será el benefactor de la fiesta y explica al público directamente, y haciendo referencia al público como tal en todo momento, que es a través de las plegarias de todos los que allí se han reunido y de su insistente petición de fiesta que él y sus demonios han acudido a la representación. Así, en este tipo de propuestas teatrales se abre una nueva dimensión para el público, que se convierte, como decíamos, en sujeto de la acción. En este caso no son los personajes propios de la obra (demonios y músicos) quienes con sus motivaciones subyacentes empujan el desarrollo del espectáculo, no. Aquí es el público quien protagoniza la fiesta teatral, y los actores y los músicos de Nit Màgica están ahí para ayudarles con su

---

<sup>73</sup> DRAE, público: 6. m. Conjunto de las personas que participan de unas mismas aficiones o con preferencia concurren a determinado lugar. *Cada escritor, cada teatro tiene su público. Espectador*: 1. adj. Que mira con atención un objeto. 2. adj. Que asiste a un espectáculo público.

<sup>74</sup> Del grupo valenciano: Xarxa Teatret.

fuego y su música a petición suya, pero tan solo a ayudarles en la fiesta, ayudarles a divertirse, ayudarles, insistimos, no imponerles ni obligarlos (Luna, 2004, 4).

## 1.5. Definiciones

### 1.5.1. Teatro: definición para nuestro trabajo

La definición sobre teatro en la que nos basaremos a lo largo del presente trabajo es la de García Barrientos (2007 a, 29), quien delimita el teatro como clase de espectáculo, comunicación y convención. Menciona que son dos los criterios que ayudan a definirlo:

[...] *La situación comunicativa y la convención representativa* propias del mismo. La primera viene determinada por el hecho de considerarlo el espectáculo de actuación por excelencia y se centra en la atribución del estatuto de *sujetos*, en plenitud y con exclusividad, a los actores y al público, efectiva y necesariamente *presentes* en el espacio y en el tiempo del intercambio espectacular”.

Sobre el segundo criterio comenta que esto es lo que permite diferenciar al teatro de otros espectáculos actuados, pues consiste en una forma de imitación “(re)representativa (que, a la vez representa o reproduce y presenta o produce) basada en la ‘suposición de alteridad’ (simulación del actor y *denegación* del



público) que deben compartir los sujetos teatrales y que desdobra cada elemento representante en ‘otro’ representado” (*Ídem*).<sup>75</sup>

### 1.5.2. Teatral: definición para nuestro trabajo

Después de puntualizar diferentes acepciones y maneras de entender el término “teatral”, nosotros nos referiremos a él siempre en su relación con el fenómeno escénico, con lo cual descartamos el uso popular y peyorativo del término. En relación con el teatro de calle entenderemos por teatral todo aquello correspondiente al teatro, y también aquellas conductas en las cuales los participantes adquieren o asumen, uno el rol de actor/personaje y, el otro, de espectador o público en un espacio urbano y público.

Un espacio de calle será considerado espacio teatral cuando en este se realice la representación de un trabajo que establezca tanto la situación comunicativa como la convención necesaria para que el fenómeno se dé. Esto nos ayudará más adelante a intentar definir representaciones o espectáculos que, aunque pueden llegar a hacer uso de espacios de calle para su representación, y por ello caer en la denominación errónea de teatro de calle, por su metodología de realización o ejecución, hacen referencia a formas específicas de entender y hacer el fenómeno

---

<sup>75</sup>Me parece importante el grado de conciencia que pueden tener en sí tanto el actor como el público, pues este rasgo se vuelve determinante en algunos trabajos que se realizan en la calle. Plantea García Barrientos (1991): “El actor finge y sabe que el público es, ¿o no?, consciente de ello, y el público sabe que el actor finge y sabe que es, ¿o no?, consciente de fingir. En definitiva, ¿es preciso que, además de que el actor y el público efectivamente lo sean, sean recíprocamente conscientes de que lo son? En mi opinión, basta con lo primero. Es más, una cierta ambigüedad en el plano de la conciencia (una tensión consciente/inconsciente) me parece constitutiva, en muchas ocasiones, del acontecimiento comunicativo que es el teatro y forma parte quizás de las claves de su magia, del enigma que guarda la entrada a su dimensión artística” (70).

teatral, por ejemplo: teatro espontáneo, teatro invisible y teatro en escenarios reales.

### 1.5.3. Teatralidad: definición para nuestro trabajo

Entenderemos la teatralidad dentro de lo concerniente al ámbito teatral. Cuando esta sea vista o mencionada fuera de este tópico estaremos haciendo referencia a sus cualidades, pero siempre teniendo en mente lo teatral. Asimismo, entenderemos que el concepto hace referencia a la relación oximorónica del teatro, realidad-ficción, de tal forma que el término se concibe como un proceso de significación y sentido a partir de los diferentes participantes, y elementos/signos que conforman el hecho teatral (Adame, 2005). Ponderamos al actor como artífice de la teatralización en la representación, en conjunción con el director,<sup>76</sup> artífices ambos del entramado de signos para la representación. Valoramos el espacio escénico como el elemento que hace explícito el proceso de teatralización realizado.

En este sentido la teatralidad es el proceso realizado por el director y el actor a partir de un texto dramático, idea, acontecimiento o espacio en un espacio –para el teatro de calle, ponderamos la calle en su horizontalidad como escenario– donde se ponen en juego de relaciones una serie de signos de diversas procedencias. Asimismo, la teatralidad se encuentra en tres posibles estados:

---

<sup>76</sup> Pienso en el dramaturgo como un director de la escena también, y lo incluyo en el término.

ausente, latente y patente,<sup>77</sup> que son correspondientes estos a los diferentes procesos de activación y creación del artificio teatral. En torno a esto, el primero hace referencia a una serie de signos que se encuentran contenidos en el germen inicial de creación, objeto real, teatralidad que puede ser activada por la virtualización del texto dramático o literario en la mente del lector, que entonces llamaríamos una teatralidad latente. La última posibilidad tendría relación con la escena representada de forma plena: actor, movimiento escénico, decorado, gesto, tono, etc., en sí con una teatralidad visualmente desplegada en su totalidad,<sup>78</sup> y no solamente imaginada.

---

<sup>77</sup> Me apego a la idea de grados de representación de espacio, tiempo, actor y público, pilares que fundamentan el concepto teatro, propuesto por García Barrientos (2007 a).

<sup>78</sup> Para Jossete Féral, citado en *Elogio del Oxímoron* por Domingo Adame (2005, 68): “La teatralidad aparece por identificación (cuando es reconocida por el receptor) o por creación (cuando el productor la proyecta hacia otros). En el teatro coexisten ambas; por eso la teatralidad ‘social’ puede considerarse implícita y la ‘teatral’ explícita”. Consideramos el concepto teatral como una raíz que se bifurca en diferentes direcciones; una de ellas es hacia la sociología, pero intentamos ceñirnos en lo posible al teatro como representación. Por lo tanto dicho concepto de implícito, desde nuestro punto de vista, lo estaríamos asociando a una teatralidad ausente, solo aludida, para el hombre cotidiano, y latente para un creador escénico.



## 2. Teatro de calle: el otro teatro

No existe mayor obstáculo para gozar de las grandes obras de arte que nuestra repugnancia a despojarnos de costumbre y prejuicios...

E.H. GOMBRICH.  
*La historia del arte.*

El teatro fuera del teatro, fuera del espacio tradicional, fuera de los ámbitos burocráticos, fuera de la “convención”. El teatro fuera, el teatro vivo en la calle, en la ciudad, en las plazas, en cualquier espacio. Domingo Garzón (2008) invita y dice:

¿Qué pasa en el momento en el que el teatro (el actor, lo que representa) se desplaza desde los tablados y busca lugares en los espacios de las personas? ¿Qué pasa si al teatro se le descuelga la responsabilidad de lo masivo y de lo unívoco? ¿Qué pasa si el ritual de ‘ir al teatro’ se transforma en el accidente del azar que ‘topa con el teatro’ a alguien? ¿Qué pasa si el teatro ya no es el espacio de la contemplación pasiva? ¿Qué pasaría si pudiésemos ‘montar’ momentos, crear situaciones, formular ‘viajes’ en los que cada participante define su ruta, su camino, su recorrido, sus lugares y sus momentos que quiera ver, oír y saborear?” (37).

¿Qué es ese teatro, ese otro teatro, no solo ese tercer teatro, que Barba (1976) nombra? Cuando hablamos de teatro fuera de los espacios cerrados o recintos específicos, uno de los problemas fundamentales es cómo llamar a esta forma o género o manera de hacer teatro. Un teatro que irrumpe en el espacio cotidiano,

que se sale de sus cuatro paredes, que las rebasa o las demuele es un teatro de búsqueda; ¿qué busca? ¿Otro lenguaje?, Es más bien “otra habla”, otra forma de expresarse usando el mismo signo: el actor.

Mientras escribo se vienen a la mente, pensando en el teatro, dos cuadros de Picasso: uno es *Gallina con polluelos* (1941-1942), cuadro realista que aparece en el libro de Historia Natural de Buffon; el otro es un dibujo que realizó a base de carboncillo, que denominó el *Gallo* (1938); es una caricatura casi, y no podemos decir que uno sí representa de manera fiel la realidad y el otro no, solo porque el primero se ajusta al cánón. No podemos decidir por mero gusto que uno es arte y el otro no. En el teatro pasa algo similar: tenemos la entendible costumbre de pensar que el teatro debe hacerse o representarse de la manera como estamos habituados. Es como pensar en el galope del caballo; si se contrasta esa imagen mental con la realidad se descubrirá que es más interesante, por lo que evoca, la imaginada; ninguna está mal, y es fácil de explicar: una es la realidad y la otra una creación escogida, imaginación, ficción, selección de un todo para que signifique.

Este otro teatro se inserta en el cotidiano. La descripción del proyecto *Cruces de caminos, periferias y accidentes del azar*, denominado *La caravana académica de los siete pecados capitales* a partir de textos, obras y personajes de Brecht y Valle-Inclán –que Domingo Garzón (2008) realizó en Colombia–, nos da un primer acercamiento a este teatro:

La idea es sencilla: caer, irrumpir en un cruce de calles anónimo, de cualquier barrio lejos de los circuitos de consumo cultural, preferiblemente en la mañana. Con cuatro avisos tipo “obras públicas” que dicen justamente “estamos en obra”, se toma posesión del lugar y se inicia un operativo escénico más silente que ruidoso y más visual que anecdótico; obra para ser vista por pedazos desde la cortina entreabierta, desde la clandestinidad de la desconfianza. Obra para ser apropiada en fragmentos y explorada desde las ventanas, desde las azoteas, desde la curiosidad por ese algo que rompe la rutina y fija una imagen, una distorsión de la realidad, una fantasía o un fantasma en una mañana de miércoles. Obra para acercarse a cinco centímetros del actor y descubrir mensajes, narraciones escondidas, disparates [...] dramaturgia yuxtapuesta, cuya estructura, cómo no, también permite un acompañamiento íntegro, de comienzo a fin, de quien quiera hacerlo. Obra que pone a prueba nuestra idea de público, nuestra idea social del espectáculo, nuestra idea de cultura. Y también la idea de espectáculo y de cultura de quien observa. Obra que desde muchas preguntas, se interroga sobre “teatro y realidad” (37).

## 2.1. Otro teatro ¿existe?

FILÓSOFO. –Nada más. Y todo lo que no está en prosa está en verso; y todo lo que no está en verso, está en prosa.  
JOURDAIN. –Y cuando uno habla, ¿en qué habla?  
FILÓSOFO.-En prosa.  
JOURDAIN. –¡Cómo! Cuando yo le digo a Nicolasa: "Tráeme las zapatillas" o "dame el gorro de dormir", ¿hablo en prosa?  
FILÓSOFO. –Sí, señor.  
JOURDAIN. –¡Por vida de Dios! ¡Más de cuarenta años que hablo en prosa sin saberlo!...

MOLIERE

Escena IV, de *El Burgués Gentil Hombre*

Pero él, M. Jourdain, tenía razón y no su mentor ni su creador; él no hablaba en prosa [...] simplemente hablaba.

T.S ELIOT

*Poetry and Drama*

Si nos apegamos a la idea de Castagnino (1967) no tendríamos que delimitar el objeto “teatro” con un complemento “de calle”, o “en la calle” (Gil Zamora, 2004), o adjetivarlo como “callejero”, o bien ampliar el término como los franceses a “artes de calle” (Crespin, 2004), sino que todo sería teatro, así, llanamente. Pero esto realmente no sucede.

La preposición “de” da lugar al origen, punto de partida, causa o instrumento, de ese teatro que se enraiza en la calle; en cambio teatro “en la” hace referencia al lugar en donde está o se introduce (Gonon, 2001 a). De esta forma las preposiciones marcan el lugar, origen, forma y destino de esta manera de suceder el fenómeno teatral.



El afán clasificador del hombre de nombrar los objetos que lo rodean, lo lleva a referirse a las formas de expresar el fenómeno del teatro, el cual se distingue de las artes de calle,<sup>79</sup> las cuales hacen referencia a “cualquier forma viva de expresión que tiene como objetivo la transformación del espacio cotidiano en una experiencia artística” (U.-A. Artekale, 2006). En nuestro caso enfocamos solamente en la expresión teatral, como ya mencionamos, que sucede en espacios abiertos, plazas o calles, como “teatro de calle”,<sup>80</sup> “urbano”, “callejero”; esto, claro está, para diferenciarlo de otras formas de expresión teatral o bien, tajantemente, de aquella que se realiza en espacios cerrados,<sup>81</sup> entre los cuales está el nombrado “teatro de sala”. Como ya habrán notado por algunas referencias anteriores, para el presente trabajo haremos alusión al objeto de estudio como *Teatro de Calle*.

El “teatro de sala” sucede en el interior del edificio teatral o, bueno, en un interior, con una disposición frontal la mayoría de las veces. El teatro, como edificio, está insertado en una realidad, una cotidianidad. Es en el interior donde se llevan a

---

<sup>79</sup> En el país vasco se celebra cada año el Encuentro de Profesionales de las Artes de Calle en Euskadi, perteneciente a Artekale —Asociación de artes de calle del País Vasco—, quienes ahondan y profundizan sobre las artes de calle; un espacio creado para la reflexión de este arte: <http://www.artekale.org/es/index.php>. Parte de la información citada de esta asociación proviene de un medio electrónico: CD de datos.

<sup>80</sup> Preferimos, como Gonon, el uso de la preposición “de”, pues denota posesión y pertenencia para unir los conceptos teatro y calle; de esta forma se crea un diálogo entre el fenómeno teatral y la ciudad. En lugar de la preposición “en”, ya que esta alude a una representación que sucede en la calle pero que podría suceder en cualquier otro lugar; es decir, no fue concebida para nacer en el espacio público de la urbe, pues incorpora los elementos tradicionales escénicos, o mejor dicho la disposición tradicional, frontalidad con una separación entre escenario y espectadores.

<sup>81</sup> Ricard Salvat (2003) comenta que, en 1936, Erwin Friedrich Maximilian Piscator fue a Barcelona para montar *Terra Baixa*, de Àngel Guimerà, y aprovechó para ver lo que se hacía de teatro en aquella ciudad catalana. En ese momento declaró que nada tenía que ver el teatro que se hacía, un teatro burgués, con lo que pasaba en las calles. Afuera del teatro había guerra civil, defensa contra el poder capitalista y una revolución en marcha. Lo que se hacía de teatro vivía al margen. Eso comentaba este, uno de los exponentes del teatro épico, que se orienta hacia el contenido sociopolítico del drama, dejando de lado, lo más posible, las manipulaciones emocionales de la audiencia o la belleza de la producción.

cabo las formulaciones y construcciones que generan la conmoción, emoción o pensamiento de aquellos que como espectadores asisten a ese espacio.

Pero es claro que no es este el único espacio en donde el lenguaje del teatro se puede expresar. La historia de la humanidad nos ha mostrado que la actividad teatral se ha desarrollado en diferentes espacios antes y después de los avances tecnológicos, más afuera que dentro (García Barrientos, 2009).

No se puede separar históricamente con un antes y un después el teatro en diversos espacios y en la calle; es una realidad paralela que durante mucho tiempo ha tenido una relación dialéctica e intrínseca muy cercana. Y no es solamente por las diversas artes del espectáculo, las fiestas o carnavales, rituales, sino que ha generado un sentido, una posibilidad y una forma (Cruciani, 1994) de verificar en relación con el teatro, pero no solo de un tipo, sino de diversos, ya que no existe un solo teatro de calle sino varios, según sea su contexto y procedencia (Bert, 2007).

## 2.2. Ese teatro

El término popular “teatro de calle” engloba desde las representaciones de payasos callejeros, cómicos de la esquina, estatuas humanas en las plazas, hasta espectáculos de pequeño y gran formato (Gil Zamora, 2004). Todo eso tiene cabida en ese término. A esto debemos sumarle que lo llamado “teatro de calle” es

visto como un arte menor, por más de moda que se encuentre y por más que sea anterior al que se realiza en los recintos cerrados (García Barrientos, 2009). Es visto como un atraso (Gil Zamora, 2004), como algo folklórico, de teatreros sin talento para el “teatro dramático”, acontecimiento parateatral o suceso espectacular simplemente, sin más fin que su efímera existencia. Un teatro de *amateurs* que han decidido unir sus fuerzas para entretener o disertar sobre un tema que tienen en común con su sociedad, o un teatro profesional de grandes grupos y producción, son dos de sus posibilidades (Bert, 2007) en que no solo el teatro de calle se divide, sino el teatro, la sociedad en sí, los teatros de ricos de aquel teatro de pobres” (*Ídem*), lo que se refiere a la disponibilidad de materiales y a la complejidad del lenguaje artístico que el grupo puede imprimir en sus trabajos escénicos.

Bruno Bert apunta hacia una diferenciación que será un punto para nuestro trabajo; alude a la existencia de dos tipos de teatros de calle que se realizan en Latinoamérica, divididos en cuanto a los recursos financieros y accesibilidad de materiales. Un teatro millonario, grandioso, pleno de tecnología, que conforma conjuntamente con la técnica un lenguaje de actuación casi inhumano; y otro teatro, más basado en la actuación, en la cercanía con el público, orgánico en tanto presencia de un cuerpo cercano y palpable; aunque en los dos casos es patente que toma a las fiestas populares de manera cercana. Entre estos dos trabajos se encuentra el crisol que colorea el mundo del teatro de calle, o bien otras formas de exploración escénica pública, que tienen como germen la teatralidad, como contenido una ficción y como fin una comunicación.

### 2.2.1. Teatro en el tranvía

Diversas han sido las propuestas escénicas que se han realizado. El siguiente no es más que un ejemplo que nos servirá para dilucidar algunos puntos que nos permitan un mayor acercamiento cada vez más de tipo orbitante, aunque elíptico, a nuestro objeto de estudio. En el libro *Instantáneas de lo efímero*, Alfonso Sastre (2004) narra un “espectáculo” de “teatro en el tranvía”:

Años treinta del siglo XX. Madrid. El interior de un tranvía que va por la calle de Santa Engracia. Un sacerdote va sentado entre los viajeros leyendo su breviario. Dos jóvenes lo tratan irrespetuosamente. Se burlan de él y hacen groseros comentarios. El sacerdote soporta pacientemente –como un santo– la burla y el acoso. Entre los demás viajeros crece un sentimiento de piedad y de conmiseración y alguno se decide a afear la conducta de los muchachos, pero resulta muy sorprendido al oír el siguiente comentario del paciente sacerdote: “No se preocupe, señor –dice el paciente santo– porque evidentemente son unos hijos de puta y yo me cago en su madre”. En seguida el sacerdote y los gamberros sueltan una sonora y común carcajada. El hombre vestido de sacerdote es Luis Buñuel y los muchachos Salvador Dalí y Federico García Lorca. Ha sido un espectáculo de “teatro en el tranvía” (46).

Llamar a este suceso “teatro en el tranvía” es por referencia al lugar en donde se da la acción. Pero vale la pena preguntarnos sobre el lugar en el que se sucede: ¿es abierto o cerrado? Claro que no es convencional, pero sí es público. Acordemos que es abierto.

La *relación espacial* que se establece entre los supuestos “actores” y su público es de integración; en este sentido hablamos ya no de lugar sino de escena abierta, la cual presenta así varias de sus caras. En el caso de lo relatado es parcial, pues los “actores” se encuentran sentados, pero podrían darse otras posibilidades. La escena abierta parcial o total es una de las posibilidades de relación y conformación espacial más usada en el teatro de calle. Si el espacio escénico es aquel perceptible por un público, en el juego escénico descrito podemos hablar de espacio, pero no escénico.

Este acontecimiento tiene más que ver con una representación improvisada, *impromptu*,<sup>82</sup> conocida como *Teatro invisible*<sup>83</sup> (Boal), y se refiere a la representación de una escena en un lugar público sin que el espectador sea informado del hecho. La idea de esta forma teatral es, también, transformar al espectador en un actor. Se pretende dar un papel al público, pero sin antes entablar con ellos el convenio de la convención escénica.

---

<sup>82</sup> Pavis (1998) define el *impromptu* como “una obra improvisada (de improviso), o al menos que pretenda pasar como tal, es decir, que simula la improvisación a propósito de una creación teatral, del mismo modo que un músico improvisa sobre un tema. Los actores hacen ver que deben inventar una historia y representar unos personajes como si realmente estuvieran improvisando. Uno de los primeros y más celebres *impromptus* es el de Molière, *el impromptu de Versailles*” (246).

<sup>83</sup> El teatro invisible no solamente se puede o debe dar en los espacios abiertos como la calle, también puede suceder en espacios interiores siempre y cuando se conserve el silencio de su identidad por parte del actor.

Augusto Boal (2009), gestor del *Teatro del oprimido* y de esta vertiente, menciona que “el impacto que este teatro libre causa es mucho más violento y duradero” (53), impacto con el que no estamos en desacuerdo ni con el fin del teatro invisible,<sup>84</sup> que es que el espectador, si así se le puede llamar, actúe, por comportamiento, como si estuviera en una situación real (Boal, 2009), pero todo lo demás ha sido preparado como en la referencia anterior, al teatro en el tranvía.

Debemos anotar que no es suficiente con que los actores del suceso tengan conocimiento de que lo que ellos hacen forma parte de una estructura diseñada para generar un impacto. Para que esto sea teatro, aunque sea representado en un espacio urbano de calle o dentro de un tranvía, es necesario que el observador, el público, sea consciente de que aquello que va a presenciar es parte de un fenómeno teatral; es decir, “el espectador necesita percibir y, por tanto, describir una totalidad, o al menos un conjunto de sistemas ya estructurados y organizados en sí mismos, algo que hoy en día nombramos con la expresión ‘puesta en escena’” (Pavis, 2000, 24). En otro caso, como es el relatado, se difumina la ilusión pues se vuelve real. La convención a la que reaccionan los observadores en el tranvía es la social, son las reglas del cotidiano las que rigen en su totalidad la respuesta de los pasajeros; es decir, es realidad, acontecimiento real y no

---

<sup>84</sup> Augusto Boal (2009) delimita la concepción del teatro invisible en relación con otras formas escénicas/teatrales: “Hay que insistir en que el teatro invisible no es lo mismo que happening o el llamado guerrilla –theatre: en estos casos queda claro que se trata de “teatro” y, por lo tanto, surge inmediatamente el muro que separa actores de espectadores y estos son reducidos a la impotencia: ¡Un espectador es siempre menos que un hombre! En el teatro invisible, los rituales teatrales son abolidos: existe tan solo el teatro, sin cauces viejos y gastados; la energía teatral es liberada completamente, y el impacto que este teatro libre causa es mucho más violento y duradero” (53).

teatral, por lo menos para los supuestos espectadores. No importa que sea descubierto al final, no importa lo efímero del acto, ni siquiera que no haya sido ensayado antes; existe un acuerdo pero solo del lado de la creación, de allí que lo efímero se implanta en el ser como experiencia de vida y no como experiencia estética que también será de vida.

### 2.2.2. Teatralidad en la calle

La existencia efímera es fundamento del evento que es suceso, que es acontecimiento del teatro. Pero su existencia necesita siempre de la mirada, de alguien que observe; además es necesario que deba saberse, estar presente; no es como los sucesos de la vida; es decir, nadie atestiguó el origen pero se sabe. Ese pensamiento permea nuestra forma de comportarnos y ser; si dicho pensamiento cambia a otro saber, entonces los comportamientos cambiarán, se modificarán. La mirada es un saber de algo, es teatralidad.

Vayamos un momento al relato de Sastre sobre Lorca y sus amigos. Lo percibido por los pasajeros no deja de ser un acontecimiento, los productores del trabajo revistieron de cualidades propias del teatro, de teatralidad, su evento: vestuario, personajes, roles, posición espacial al interior del tranvía; pero esta no fue activada de tal manera que los pasajeros del tranvía generaran la convención necesaria para establecer que era una representación.

- Querido público

Durante el mes de diciembre del 2009, mientras caminaba por las calles de Madrid –amanece el día, frío el viento–, un hombre mayor, unos 60 o 65 años, con guantes en las manos, bufandas y un gorro que le cubre las orejas; es donde se posó mi mirada; el hombre que veo se halla sentado en la entrada de un supermercado y junto a él ha dispuesto una manta o pancarta que reza así: “Querido público, me encuentro en paro, agradecería su ayuda”. Querido público, es la forma en que nombra a aquellos que lo miran, que lo miramos; quizá se refiera a la posibilidad de poner en común lo que acontece, pero no deja de ser por ello un aspecto de interesante teatralidad. Nombra público a aquellos que en la calle se encuentran, nombra público a ese colectivo del diario cotidiano; entonces él se enuncia actor. Miramos para saber; por los signos y los códigos nos informamos de otras cosas, y un breve goce produce al pensamiento la imagen triste de un hombre mayor. Lo siento.

- Dónde, cómo, qué se debe mirar: teatralidad en la calle

Supongamos ahora otra posibilidad no relatada por Sastre ni realizada por esos personajes históricos.

Durante el 2002 en la ciudad de Culiacán se realizó un taller de dramaturgia para la calle, impartido por Édgar Álvarez –dramaturgo, productor y director de escena mexicano–; este taller formaba parte del proyecto de generación de compañías de teatro de calle que el maestro Bruno Bert, con el apoyo del Centro Nacional para



la Cultura y las Artes (CONACULTA), intentó implementar en el país. Sinaloa fue uno de los estados donde se impartió este taller, y uno de los dos que hasta la fecha continúan trabajando. El maestro Álvarez partió de varias premisas para la generación de los textos de calle. Una de ellas era en relación con la estructura, la cual, desde su punto de vista, debería ser similar a la *Woyzeck* de Georg Büchner, esto es “flexible”, que permitiera posibilidades de órdenes de representación; también la posibilidad de establecer un motivo con el público para que este pudiera colaborar en la disposición de la escenas para las funciones: participación. Existiría un dramaturgo de la obra pero funcionaría para proponer o ir fijando las escenas a partir de las improvisaciones de los actores; bueno, esto si se quería. Por último, los personajes saldrían del cotidiano: cada actor debería buscar el modelo que le serviría para establecer una propuesta para su teatralidad corporal, vocal o de vestuario. Después de esta larga reseña histórica, ahora me ciño al dato que pretendo exponer: el maestro Álvarez reunió a todos los talleristas miembros de la compañía. La indicación que dio fue que ese día deberían salir a la calle a buscar su modelo, deberían seguirlo, estudiarlo, explorarlo, intentar descifrar su historia –invención supuesta. El estudio debería ser gestual, corporal, energético, en fin, todo aquello que les pudiera ayudar a generar una representación *verdadera* del modelo. Así que ese día los actores salieron a buscar. De entre todas las experiencias haremos alusión a una de ellas que, por su manera de acontecer, nos funciona para nuestro trabajo. El actor relata cómo llegó a la selección, elección y estudio del modelo, para terminar en una persecución del objeto de análisis:

Menciona el actor que encontrábase sentado en las escaleras de la catedral, frente a una tienda de telas; alude que se encontraba allí realizando un trabajo de investigación que le habían encomendado; dice que observaba la forma de caminar de las personas que pasaban frente a la iglesia y, obvio, frente a él; comenta que llevaba varios minutos allí sentado cuando vio aparecer por un costado de la iglesia a *él pretenso*; menciona que él lo vio pero que el aludido no se dio por enterado de que era observado; a continuación menciona que comenzó a seguirlo, observó cómo sus rodillas estaban un poco rotadas hacia afuera, esto provocaba que sus pasos se abrieran de tal manera que formaban un ángulo casi de 45 grados a cada paso, sus pies no se depositaban con violencia en el suelo, y sus piernas no ejercían ese movimiento brusco que es común en las personas que tienden a caminar con las rodillas rotadas; cuando se detenía, una breve flexión aparecía en sus rodillas lo que provocaba que echara su cuerpo un poco hacia adelante; el actor comenta que tuvo oportunidad de seguirlo por varias cuadras, durante las cuales pudo acompañar sus brazos con los propios, mirar hacia donde miraba y detenerse donde se detenía, oler lo que olía, pisar donde pisaba; aclara que todo esto lo realizaba con un desfase temporal en relación al gesto u acción original. Después de varios minutos de esta persecución sin que el mirado se percatara

---

<sup>85</sup> Según el DRAE en segunda acepción: m. desus. Pretensión.

de la mirada –en un giro, movimiento realizado de forma rápida, precisa y con violenta sorpresa para su cuerpo y para el cuerpo de la mirada, aquel que observa– el objeto se siente observado. ¿Qué sucede entonces? Una pausa, un intercambio, una espera. Nos miramos, dice el actor, y quizá alguien nos miró. Posteriormente comenta que el modelo continuó transitando por la acera: un ligero ajuste de su caminar, una conciencia más clara de sus movimientos, un arreglarse la ropa –pantalón gris de gabardina con algunos agujeros, breves aberturas en las rodillas, camisa blanca alguna vez, con largas manchas de tiempo café– frente al aparador de una tienda otea el espacio, encuentra al actor, continúa caminado dos cuadras más; se detiene frente a una iglesia, allí se acerca a conversar o balbucear algo con un vendedor de nieves, el vendedor lo aleja un poco, el otro insiste en acercarse, el vendedor retrocede un poco más y da la vuelta sobre su carrito de nieves para que quede como un amarillo muro entre los cuerpos; el modelo vuelve a mover sus labios. Es entonces cuando dando dos pasos en dirección al actor, atornilla su brazo con la punta de su dedo hacia el que lo seguía, su brazo se tuerce mientras apunta, su cuello acompaña el movimiento de su cabeza, su cuerpo se encorva, bufa levemente, curva sus brazos y aletea el viento varias veces, se acerca más. El vendedor mira lo que sucede, el actor se sabe mirado y el objeto también. Este último se deja ir de frente al actor, quien alcanza a registrar estos últimos movimientos mientras se aleja del loco habitante de la calle que ha estado siguiendo y que lo sigue algunas

cuadras antes de detenerse y dejar ir al actor para que al día siguiente muestre su investigación corporal que parte de la imagen de un tornillo que es su brazo que inicia en la punta de su dedo. El maestro Álvarez toma nota de lo sucedido, hace hincapié en el aparador cuando el modelo arregla sus ropas, apuntala el efecto que produce el sentirse observado en el cuerpo del sujeto, se detiene un momento en la percepción del actor sobre la valoración de la energía/conciencia con la que ahora el objeto se desplaza sobre la calle, y el actor ha seleccionado el gesto a teatralizar, que será la base para el artificio que será su personaje.

En el suceso anterior podemos observar varios puntos significativos que nos servirán para identificar y entender el funcionamiento de la teatralidad, siempre pensando en nuestro objeto de estudio:

1.- La selección: de entre un todo la posibilidad de ubicar y recortar dicha selección es siempre a partir de una voluntad consciente; esto es, una calle o grupo de calles, acciones, etc.

2.- El análisis de lo mirado. Es a partir de lo visto que se plantea la generación de un patrón, el cual se puede repetir a partir de las preguntas ¿qué sucedió?, ¿cómo sucedió?, etcétera.

3.- El acuerdo es aquel mediante el cual se concibe lo otro-singular para el cotidiano con posibilidad de pluralidad y siempre plural-actor y público-para lo teatral. El segundo caso es el que nos interesa más.

4.- La reproducción y repetición, en este caso por parte de un actor, pero en el cotidiano tiene que ver con los ritos, costumbres y ceremonias.

A partir de los puntos anteriores logramos investir de teatralidad el suceso; podemos entonces generar una ficción y una realidad, es decir, una representación de un fenómeno teatral. Todo a partir de la selección y del acuerdo de la mirada. Sin ese acuerdo, o todo es realidad o ficción, lo cual nos llevaría a otra cosa. Entre el actor y el público siempre existe una frontera, a veces muy tenue (Ubersfeld, 2002), pero ahí está. Si en el relato del viejo existiese esta breve frontera que establece la mirada, entonces la pena, la cabeza agachada y la tristeza que originaba que algunos se dieran la vuelta y otros dieran monedas, se transformaría en un cuestionamiento, un tema, una representación.

## 2.3. El teatro de calle: paralelismo

Si jugamos con la idea que el maestro García Barrientos (2007 a) retoma de Pavis,<sup>86</sup> la cual hace referencia a que la máxima “ilusión de realidad” que puede

---

<sup>86</sup> Menciona en relación con esto el maestro García Barrientos (2007 a): “Todavía más estrecha parece la relación con la distancia, de la que importa subrayar el carácter paradójico. Se diría que el ilusionismo requiere borrar las huellas de la escenificación, de la teatralidad, y que evidenciarlas provocará la máxima distancia; pero se produce aquí un efecto similar al de la multiplicación de “menos por menos igual a más”: la máxima ilusión no

generarse en el teatro es la representación de un escenario en un escenario, podemos decir que sucede lo mismo cuando el teatro de calle representa la calle, o bien acciones cotidianas: hombre cruzando la calle con perro de la mano, par de novios besándose en la vía pública, policía persiguiendo al ladrón o, pensando en la situación actual de este país, México, una acción de narcos en un supermercado donde, al final, todos se vuelven a levantar y repiten el acontecimiento, mientras unos corren a ocultarse y otros sacan sus cabeza para no perder detalle; claro, cada situación anunciado con un cartel, como el del viejo observado en Madrid, que diga: “Querido público...”.

Una calle que representa una calle. Elena Bossi<sup>87</sup> escribe al respecto un breve artículo llamado la “Calle como escenografía”. La imagen que da pie a dicho trabajo es: “Ahora, solo el hombre que duerme en el banco es actor permanente del lugar. Los demás solo transitan por ahí”.<sup>88</sup> A partir de esta idea y del recorte de la mirada es que este hombre se instala como “actor”, y a su vez desde lo propuesto por la doctora como escenografía (Bossi, 2005), con lo cual el creador de calle se tiene que relacionar.

Pero la calle tiene una “escenografía” constante y en movimiento, especialmente en ciertas ciudades, donde las artes callejeras aportan parte de esta decoración.

---

está en disimular la teatralidad, sino en elevarla al cuadrado: el escenario más ilusionista es, como ya dijimos, sin duda, el que representa un escenario.” (239)

<sup>87</sup> Catedrática de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Jujuy, Argentina, quien dirige el programa de investigación “San Salvador de Jujuy Como Texto (Imágenes y relatos de la ciudad)”.

<sup>88</sup> Esta línea pertenece a un texto realizado por Gabriela Moreno, alumna de la cátedra de Teoría y Problemática de la Comunicación II, de la que está a cargo el profesor Alejandro Kaufman, para quien lo realizó durante el 2002.

En estas, la impresión cambia en dependencia de su variedad: el concierto en la calle, una mujer leyendo la suerte, un espectáculo de títeres sobre una alfombra, el payaso del crucero, los malabares, una estatua humana. La calle entonces se vuelve su propia representación, la ilusión se pierde, la imagen gana.

## 2.4. El teatro de calle como convivencia

El director del grupo Tascabile, de Bérgamo, Renzo Viscovi (1992), menciona que el teatro de calle nació cuando decidió salirse del espacio convencional, salirse como solución, salirse para encontrar la libertad, para entrar en comunión, porque “en la calle, ámbito obligado de la comunidad, pasa todo el público, el conocedor y aquellos que están por debajo del nivel: amas de casa y oficinistas, adolescentes y abuelas, lectores de ensayos y analfabetas” (15). En este sentido el teatro de calle es utopía,<sup>89</sup> pues aspira a ser para todos –“al carrer el públic i els artistes estan en comunió” (González, 2003). En este mismo sentir, Catherine Tasca, ministra de Cultura en Francia, declaró a los medios de comunicación presentes en el Festival de Aurillac: “Hemos de agradecer al teatro de calle su gran capacidad creativa y su habilidad en haber recuperado los espacios públicos como espacios de convivencia” (Vilanova, 2001). Al teatro de calle van todos los que quieran ir, no cierra su portezuela nunca; ya sea de día o de noche, con sol, lluvia o sombra el

---

<sup>89</sup> Al referirme a utopía hago alusión a uno de los motivos para hacer teatro de calle, que se refiere a la cercanía con el espectador o bien al interés de que tenga acceso a espectáculos escénicos teatrales; pero esto debería revalorarse, ya que si bien es cierto que el teatro de calle no se cobra para que el pueblo aprecie sus trabajos, los grandes espectáculos solo pueden ser pagados por países del primer mundo, ya sea por sus gobiernos nacionales o locales. En el caso de los países en vías desarrollo esto pasa con mucha menor frecuencia.

espacio siempre está a la espera, con su puerta siempre abierta para que entren todos, no unos cuantos como sí pasa en el teatro de sala o la ópera.

Hay que ver en el teatro de calle la posibilidad del convivio de la masa colectiva, de la sociedad y a partir de esta convivencia generar una identidad del grupo social, en donde las masas, el pueblo, se mire a los ojos y se identifique como parte de un mismo colectivo. Claro, esa es una pretensión romántica, aunque existen casos que son de éxito: el Living, el teatro de calle durante la transición española, el teatro bonaerense de la dictadura argentina.

Lo que sí podemos afirmar es que a veces la sociedad logra recuperar la calle y se sucede un teatro de calle más social, y otras, cuando la institución domina, se produce un teatro de calle con mayor calidad de producción, más grande, más espectacular, más ilusorio, fantasioso, más lejano. Brusca (2002, 75) plantea en torno a institucionalizar el teatro de calle:

Creo que el trabajo de los artistas de calle es imprescindible para las ciudades, ya que permiten a los transeúntes distraerse de sus diarias preocupaciones [...] La música, la pintura, el teatro, todas dan una diferente sensación en un medio tan agresivo como el que vivimos [...] Creo que este tipo de actividades deberían estar auspiciadas y patrocinadas por instituciones públicas o privadas, o ambas, aceptando todas las propuestas, con un control de calidad y un apoyo que no llega a un nivel de criterio mínimo [...] También podrían ser rotativas en sus apariciones y horarios. Si observamos bien veremos que la mayoría de



artistas callejeros son extranjeros [...] por qué será [sic]. ¿Por la facilidad de encontrar apoyo laboral? Creo que no.

El teatro de calle al que hace alusión es el que la institución quiere o hace; no es el único, y también tiene, como ya mencionamos, dos acepciones; esta que se plantea arriba sería una.

Las calles deben recuperar ese ámbito de convivencia que forma parte de su propia constitución, arquitectura y actividad humana; estos deben ser los fundamentos de la recuperación (Vellón, 2003) de tal convivencia, la cual se remonta a principios de la historia occidental. Comenta Gonon (2001 a), por ejemplo, cómo el teatro griego se llegó a institucionalizar y fungió como una forma de afirmar la identidad de la comunidad. De la misma manera el teatro de calle comparte este sentir, y plantea otros cánones estéticos y artísticos también. Se trata de una recuperación en donde estuvo y está el teatro de calle, un teatro que busca la identificación con el público, allí a la vista, en los ojos, a su misma altura.

La otra acepción es la recuperación por los artistas, para el pueblo, para la sociedad en general, de un espacio común. Así, la calle se convierte en un lugar de reunión; es donde las cosas se hacen públicas, un lugar en donde pueden darse a conocer los ideales, quizá antes más que ahora. El teatro de calle toma el espacio de la convivencia, intenta poner a un mismo nivel no al público sino a su

arte, su trabajo, sus ideas y pensamientos—<sup>90</sup> es decir, es teatro al alcance de todos cuando las condiciones lo permitan. El teatro de calle como voz de la ciudad, como la voz de la comunidad, esa voz que no vio Piscator en el teatro catalán en 1939. La sociedad debería tomar las calles, y a veces, como esto es difícil, se toman un trago, olvidan qué tenían que hacer y vuelven a sus casas para despertarse en la penumbra de su día a día, de su cotidianidad.

### 2.4.1. Sobre el espacio democrático de calle

Michel Crespín (2004), en *Instantáneas de lo efímero* menciona en relación con el espacio de calle, que:

No hay que olvidar que para hacer teatro de calle es preciso tener acceso a la calle, lo que significa, en nuestros sistemas de gestión democrática de la sociedad, tener acceso a aquellos que gestionan para la colectividad el espacio público de las ciudades. No son los directores de teatro quienes tienen las ‘llaves del teatro’ de calle. Son los alcaldes, los responsables de los colectivos locales” (32).

En el mismo sentido, Pasqual Mas (2006) en *La calle del teatro* menciona que

las restricciones legislativas no están pensadas para este tipo de actividad que hace ruido, enciende pirotecnia y no cobra entrada. ¿Qué

---

<sup>90</sup> Durante la Revolución rusa, menciona Manuel Vilanova (2010 a), “tanto los zaristas como los bolcheviques querían convencer a los ciudadanos, incultos y analfabetos, según ellos, de las bondades de su pensamiento político y de las atrocidades de la postura opuesta. La mejor manera de convencer a las masas para que se alistasen en sus filas era utilizando la calle como escenario” (4).

hacer con estos díscolos del teatro? La administración, ‘para defender a los buenos ciudadanos’ les trata como un estorbo, les saca de la ciudad para que no molesten y les acota en lugares en los que no importe el ruido que se haga, ni se corte el tráfico, ni se pise el césped. Y por último está el vecino al que le molesta el aire que respiran los demás, el que si a partir de las diez alguien lanza un petardo cerca de su casa llama a la policía y esgrime sus derechos adargándose en una legislación que no contempla actos en las calles, salvo manifestaciones pacifistas —a las que me uno— los domingos por la mañana a la hora de comprar el periódico” (10).

Dos comentarios —que se basan en dos notas periodísticas— nos ayudarán a dar un mejor ejemplo de lo expresado por Crespín y Mas:

Segundo Festival de Teatro Callejero realizado en México, Distrito Federal, en 1992:<sup>91</sup>

A los del teatro callejero los mandaron a la calle.

Por motivos de seguridad fueron obligados a abandonar la glorieta del metro Insurgentes, donde llevarían a cabo la inauguración.

---

<sup>91</sup> Tomo este artículo por ser una de las pocas notas periodísticas sobre teatro de calle que el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli tiene en su archivo.

Ejemplo contundente de que los espacios públicos de nuestra ciudad no lo son tanto [...] Los jóvenes hasta ese momento se habían concentrado a un costado de la glorieta, donde terminaban de maquillarse y de vestirse ante la mirada de numerosos curiosos, tuvieron que efectuar el retiro pacífico, sin entender el motivo de ello, más aún porque como explicó Guillermo Díaz, coordinador del evento, “estamos a favor de la libre expresión y esto no es un acto político, además ya teníamos la autorización” (Matadamas, 1992).

Diferente fue la recepción del I Festival Internacional de Teatro de Calle organizado por el gobierno de Zacatecas, un festival variopinto que refleja la diferencia técnica y temática del otro lado del océano Atlántico en relación con México (Solano, 2002), aceptado por las diversas instancias y con el apoyo total de las fuerzas institucionales.

La segunda nota, aparecida en *La Vanguardia*, periódico catalán, hace referencia a un comentario de Joan Font, director de *Comediants*:

Por ahora, los papeles están en las mesas de las respectivas administraciones. “Hay elecciones en Cataluña en octubre, así que todo son buenas palabras, pero hasta que salga el color del gobierno que toque, supongo que no se tirará adelante” (Barranco, 1999, 33).

Estos dos ejemplos retratan la realidad de los grupos de “teatro de calle”. El nacimiento de dichos grupos, en muchos de los casos, se puede asociar a una transgresión de la frontera institucional (Sastre, 2004), pero con el paso de los años han tenido que entrar en el ámbito institucional o perecer. La primera opción, la institucional, permite muchas de las veces la posibilidad de investigar en profundidad las posibilidades estéticas de los espacios urbanos a partir del fenómeno teatral, y llegan a consolidarse como equipos de trabajo de prestigio: Comediants, La Fura dels Baus, Xarxa Teatre, por mencionar algunos.

- Teatro popular

Mas el teatro popular busca acercarse siempre a una sociedad que los identifica, pues es un teatro que depende de su sociedad, de su pueblo; de no ser así pierde piso de realidad y cae apabullado por las instituciones, o bien termina alineándose a ellas en un afán de subsistir y seguir perscibiendo apoyos eternos de sus gobiernos. Pero, en origen, su actitud democrática es la que prevalece. Todos en la sociedad tienen los mismos derechos —en teoría—, y esa actitud queda reseñada por ATY-ÑE´E (1976), grupo paraguayo que surge en 1974, quienes mencionan que se tendría que “elaborar un teatro que tenga alcance popular, lo que implica la búsqueda de un nuevo lenguaje que esté enraizado fundamentalmente en la cultura popular paraguaya” (105). Para ellos esto implicaba buscar elementos que los ayudara a hablar de la problemática social y dejar de un lado “las necesidades ideológicas de sus integrantes que puedan ser proyectadas” (105). Se tuvo la necesidad de dar con un lenguaje que pudiese

entablar comunicación con los hablantes de español como con aquellos que tenían como lengua el guaraní y una tercera variación dialectal llamada jopará, que se da en las zonas urbanas, de tal forma que un teatro popular, si se aborda desde la democracia, el tema tiene que contemplar todas estas posibilidades.

El teatro popular es, un teatro que nació y creció arropado por el pueblo; es un teatro de orígenes humildes<sup>92</sup> por ser del pueblo. Claude Confortès, director francés para la revista *Tramoya*, dice que: “No hay que equivocarse. Para nosotros, el teatro es uno: o es popular, o no es nada” (Argudín, 1975).

Barthes (2009) especifica algunos puntos para el teatro popular, que aquí retomamos para teatro de calle por las pretensiones de búsqueda, estética, escénica y masiva que, apunta:

Intentar definir teatro popular constituye, hoy en día, una empresa desalentadora. Sin embargo, me gustaría ofrecer aquí esta distinción, muy concreta. Diré enseguida, y en dos palabras, que el teatro popular es aquel que obedece a tres obligaciones que compiten entre sí, ninguna de las cuales en sí misma es nueva, pero que reunidas pueden ser perfectamente revolucionarias: un público de masas, un repertorio de alta cultura y una dramaturgia de vanguardia.

---

<sup>92</sup> John E. Varey (2007) indica en su *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, que los títeres son antes que nada un arte popular, y como toda forma de expresión popular se encuentra arraigada en la mente del pueblo y no en los libros; es decir, habría que buscar los orígenes en el pueblo vivo, y también su evolución.

Un público de masas: [...] un teatro popular es ante todo un teatro en el que desaparece, por así decir, la diferencia entre el invierno y la platea. ¿Con qué medios? En la sociedad actual, es evidente que no hay más que las subvenciones del Estado. El teatro popular es posible hoy mismo si la nación realmente lo desea.

Un repertorio de alta cultura: es preciso, en este punto, disipar un prejuicio común, el que quiere confinar el teatro popular a un repertorio vulgar y necio, prohibirle las obras fuertes del clasicismo o las obras agudas de la modernidad, como si fueran de una inteligencia demasiado elevada [...]

Una dramaturgia de vanguardia: [...] el escenario abierto, la reducción de los decorados, la promoción de la luz... toda esta liberación del escenario no es, sin duda, una panacea; podemos imaginarnos otras dramaturgias. Pero lo necesario es terminar con la estética conformista y glotona de los teatros del dinero. Y reconozcamos que el gran público se siente perfectamente cómodo ante una dramaturgia audaz, cuya misma desnudez obliga a pensar, a imaginar, a crear. El teatro popular es el teatro que confía en el hombre (125-126).

El teatro popular tiene que ser subvencionado, pero al serlo pierde parte de su esencia, se condiciona, al igual que si es usado solamente como propaganda política, como lo menciona Piscator. Del otro lado estaría llevar obras de arte al

pueblo como menciona Mirbeau. Estas dos posturas ideológicas nos presentan dos formas de ver el teatro popular (Sastre, 1994), de entenderlo y de hacerlo, y que hasta la actualidad sigue siendo pandemia verbal de grupos de teatro.

Si lo que se pretende es que el teatro del pueblo deba ser cosa del pueblo, podemos comentar tres categorías, mencionadas por Boal (1972). En la primera apunta el teatro del pueblo y para el pueblo; espectáculos realizados en plazas, carpas, sindicatos, creados por el pueblo con el fin de cambiar al pueblo, para quienes sus objetivos serían la estructura de las obras, estilo de interpretación y comunicación con el público. Dentro de esta categoría se distingue el teatro propagandístico, teatro didáctico, teatro cultural.<sup>93</sup>

La segunda categoría se refiere a un teatro de perspectiva popular pero para otro destinatario, es decir, que está en los intereses del pueblo pero cuyas características de exhibición (salas céntricas, entradas costosas) las vuelven espectáculos para la clase hegemónica; dependiendo del procedimiento que se dé, permite manejar un tratamiento más explícito o implícito del mensaje en la obra.

La tercera categoría es el teatro de perspectiva antipopular dirigido al pueblo, que trabaja con elaboraciones dramáticas en donde se ponen a cubierto los conflictos

---

<sup>93</sup> Este tipo de teatro plantea la necesidad de exponer temas que no son políticos o de consecuencias sociopolíticas, sino abrir perspectivas a otras posibilidades temáticas, así como a obras del repertorio universal, con el fin de que el pueblo tome conciencia, disfrute; pero de igual forma el planteamiento de este teatro es la dramatización de leyendas y folclore del mismo pueblo, con un fin de preservación e identidad histórica (Boal, 1972).



sociales, con el fin de neutralizarlos y ocultarlos, y si bien disponen de una gran audiencia y se pueden realizar en circos o plazas, lo popular en ellos es mera apariencia, fingimiento. Esta última categoría tiene dos técnicas, la primera evita los temas que importan realmente a la sociedad, en los que ubican la historia dentro de un cosmos mínimo para el espectador y en donde el logro es individual, lo que reduce de esta forma la posibilidad social. La segunda técnica realza las características de la sociedad, la docilidad de los esclavos, la capacidad de cocinar, cuidar la casa, estar en paz en su casa armoniosamente; este teatro, lejos de ser un teatro popular, corresponde al arte de las masas; es un arte que los grupos dominantes producen para transmitir la ideología dominante. Las dos primeras categorías estarían más relacionadas con el teatro popular.

Pero veamos el grupo de teatro Catalinas Sur, que pertenece a esa primera categoría en donde el pueblo hace teatro para el pueblo, de manera didáctica, propagandista y usando elementos de su cultura —espectáculo de calle: *Los negros de siempre*, estrenada en el año 2000— que los identifica, su folklore —espectáculo de calle: *El herrero y la muerte*, estrenada en 1984. “[...] Nuestro grupo”, señalan, “mantiene la idea de que la sociedad cambia con el trabajo conjunto y comunitario” (Paravano y Bianchi, 2007, 5). Otro ejemplo sería el Teatro Rodante Puertorriqueño, fundado por Míriam Colón (1978)<sup>94</sup> “con la esperanza de

---

<sup>94</sup> Actriz que perteneció al Teatro Rodante de la Universidad de Puerto Rico, fundado el 12 de junio de 1946; para esa ocasión se presentaron las obras *Sancho Panza en la ínsula Barataria*, de Alejandro Casona, y *Declaración amorosa*, de Anton Chejov. “El Teatro Rodante nace en estrecha vinculación con la experiencia de Federico García Lorca con La Barraca. El profesor Francisco Manrique Cabrera trajo a nuestra isla la experiencia que había presenciado en España, y Leopoldo Santiago Lavandero, junto a Rafael Cruz Eméric, la convirtieron en realidad teatral. (Escobar, 2007, 4). “El carromato, que era el escenario portátil, consistía en un camión-remolque enorme cuya parte posterior, se abría para formar un tablado cuyas dimensiones de 5 m de fondo por 6 m de ancho por 1.2 m de elevación, serían lo suficientemente amplias para el desenvolvimiento

dar a nuestra juventud y a toda nuestra gente la referencia de su origen con ejemplos de nuestra literatura excelente y trabajos novedosos que, en alguna forma, hagan pensar, hagan reír a nuestra gente o por lo menos, en alguna forma, agiten su pensamiento y su sentimiento [...] visita todos los barrios de escasos recursos económicos: Bronx, Manhattan, Brooklyn, State Island y sótanos de iglesias” (141). En los dos casos y con años de diferencia lograron establecerse en un espacio cerrado. Mientras que Catalinas sigue conservando, o intentando, su estructura de grupo vecinal, el TRP ha consolidado una escuela y una estructura mucho más vertical en su forma de hacer teatro.

---

de un conflicto escénico. El procedimiento de abrir este carromato era de una técnica admirable, dentro de las limitaciones de su construcción, que se hizo durante la emergencia de la Guerra de Corea. Tan pronto llegaba el carromato al lugar de la representación, unos tramoyistas empujaban el techo por encima del arrastre. Esa parte se convertía entonces en área de trasbastidores, o sea, de descanso y espera de los actores. A la vez, otro tramoyista le iba dando vueltas a una rueda, especie de timón que iba aflojando los cables que aguantaban los lados del camión y estos iban bajando hasta quedar completamente horizontales. Entonces se colocaban en su sitio la escenografía y la utilería que habían estado guardadas dentro del camión” (Espinosa, 2007, 7). El teatro Rodante de la Universidad de Puerto Rico continuó hasta “1973 en que, por su total deterioro, el legendario carromato que se transformaba en un tablado, fue dado de baja. Pero esto no detuvo a Dean Zayas, quien tan pronto fue nombrado en 1980 director del Departamento de Drama, creó en 1984 el curso de Teatro Rodante Universitario. Sin el carromato, perpetuó la tradición de continuar llevando teatro con los estudiantes matriculados en ese curso, a las canchas, a los parques, a las escuelas de todo el país” (*idem*).

### 3. Algunos hitos en la historia del teatro de calle

Iniciamos aquí una relatoría de momentos históricos que ilustran técnicas, motivos, tendencias y maneras de hacer teatro de calle.

El teatro de calle ha estado presente en la historia incluso, más en algunos periodos, que el teatro a puerta cerrada. Las formas del teatro de calle son variadas. La mayor parte de la historia del teatro en general se realizó en la calle, al aire libre. Los orígenes del teatro de calle, o bien de las artes de calle, incluso del circo<sup>95</sup> de calle, se remontan hasta el antiguo Egipto, en donde malabaristas profesionales,<sup>96</sup> se dice, eran empleados en los mercados para atraer una clientela.

El teatro de texto aparece en un momento dado durante la Grecia antigua y la república romana para ser puesto en escena; sin embargo, “los actores para los textos no aparecen aún, como tampoco los textos para esos actores” (Gené, 2010 a, 9); en contraste, existe una línea que nunca ha sido interrumpida:

desde las comedias satíricas de los griegos, pasando por las atelana romana y generando el oficio antiquísimo de los cómicos ambulantes,

---

<sup>95</sup> Ver la ponencia de Donald Blend, director de la Escuela de Circo Carampa, “Presente o papel de las Artes de Calle en la programación Teatral y Cultural en la Era de la Crisis”, presentada en el encuentro de profesionales de artes de calle de Euskadi en 2005, en:

<http://www.artekale.org/downloads/6/PonenciaDonaldBlend.pdf>.

<sup>96</sup> Sobre este tema se puede consultar el libro *Luci della Giocoleria - Il virtuosismo tra circo varieta, strada et teatro contemporáneo*, de Ziethen Karl-Heinz y Serena (2002), ed. Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2002. Aborda la historia de los malabares desde la antigüedad en Egipto, Grecia, Roma hasta China pasando por Rusia; el texto sigue el desarrollo de los malabares hasta nuestros días, examinando formas, estilos y características técnicas.

nómadas que en grupos pequeños recorrían pueblos y ciudades, aprovechando las celebraciones para brindar sus espectáculos, que desde siempre mezclaban, destrezas acrobáticas, farsa improvisada, trucos de prestidigitación y exhibiciones de diversa naturaleza. A estas líneas de teatro popular, callejero y no literario, a esos cómicos a menudo perseguidos por las fuerzas del orden y de la iglesia, que les negaban los sacramentos y el entierro en sagrado, les debemos la profesión teatral, el compromiso con un público que retribuye con dinero el grado en que haya sido divertido[...] (10).

### 3.1. Un detalle de la antigua Grecia

En este recorrer encontramos otras formas de expresión escénicas, teatrales, que se suceden en la calle. En la antigua Grecia dentro de sus festividades<sup>97</sup> encontramos el *como*,<sup>98</sup> una manifestación festiva, un carnaval. Una procesión que de casa en casa bailaba, al son de flautas y tambores, generando confusión y alboroto. Sátiros hijos de Dionisio preceden y cuidan que la procesión siga su natural desorden, lleno de obscenidades y bromas (Frontisi-Ducroux, 2000). Son procesiones que se adentran en las ciudades; así vemos desfiles o “pasacalles”,

---

<sup>97</sup> César Oliva (2000) alude a los festejos procesionales griegos: “En las *grandes dionisiacas* se cantaba el ditirambo. Comenzaba con una procesión en la que se traía la estatua de Dionisos desde Eleuteras. En las dionisiacas rurales el dios era traído en un *carro naval* y la procesión iba precedida por un sacerdote. El carro de Téspis tenía igualmente la forma de carro naval (carnaval): pensemos que Grecia está poblada de islas. El elemento característico del ditirambo solía ser un *ritornello* lanzado como un grito por el Coro. Con estos gritos alternaba el canto del guía del Coro llamado *exarconte* o *corifeo*. En ellos se solía implorar ansiosamente la llegada de Dionisos, dios de la fecundidad animal y agraria.” (28)

<sup>98</sup> César Oliva (2000), citando a Adrados, comenta que este “concluye que el teatro griego nace del *como*: coro que se desplaza para realizar una acción cultural con procesión y danza. Y nos aclara que el *como* no es siempre de tipo festivo, sino que pueden darse otros *comos*, por ejemplo, en los que se cantan *trenos* o *plantos* fúnebres en el culto de los héroes” (29).

“déambulation”. El teatro griego se compenetraba con la ciudad,<sup>99</sup> momento en el que toda la ciudad era una fiesta.<sup>100</sup>

### 3.2. Durante el Medievo

La disolución o derrumbe del Imperio romano da inicio a la Edad Media, periodo que dura diez siglos; y diez siglos pasarán antes de que el teatro recupere el camino que ya había trazado con la tragedia y comedia clásicas. Durante ese tiempo, el teatro será “primero y nuevamente, plegaria e invocación al Dios cristiano, realizada por sacerdotes en las iglesias y, en la medida en que estas formas primitivas y en latín se van secularizando y popularizando, es expulsado de los templos hacia la calle” (Gené, 2010, 7). El teatro sale a la calle, se queda sin paredes, ya que no tenía techumbre todavía, y ocupa el lugar en donde otros espectáculos tienen sitio: el espacio abierto, espacio cercano a su pueblo, lugar al que vuelve cíclicamente.

Durante el Medievo los hombres que realizaban espectáculos hacían uso de los espacios en donde se encontraban aquellos a quienes iban dirigidos sus trabajos.

---

<sup>99</sup> Si bien el espacio de representación teatral en la Grecia antigua estaba en el corazón de la ciudad, dicho espacio se ha convertido en un recinto fijo.

<sup>100</sup> Gonon, en un intento por construir su genealogía, se pregunta sobre la relación del teatro griego y el teatro de calle actual, relación que aun ahora podría ligarlos: “Que penser alors d'une filiation entre théâtre grec et théâtre de rue actuel ? Le plein air ne constitue en rien un point de comparaison dans la mesure où le théâtre grec, s'il était certes joué dehors, ne peut pas être assimilé à une pratique de rue. Très vite cantonné aux amphithéâtres, il s'inscrit dans un lieu propre. On retiendra cependant la double action de célébration et de contestation. Célébration de l'unité de la ville et contestation de ses paradoxes, conflits et faiblesses. Ce thème ambivalent, nous aurons l'occasion de le voir, constitue une trame du théâtre de rue actuel. Les processions festives en l'honneur de Dionysos sont probablement les prémices des déambulations de Carnaval ou des Fêtes des fous et celles des déambulations pratiquées actuellement par les compagnies à la recherche d'un rassemblement et d'un entraînement de la foule. Il ne faut cependant pas négliger le caractère sacré qui recouvrait ses manifestations et l'existence de codes et de normes les régissant qui constituent deux différences majeures avec le théâtre de rue d'aujourd'hui. En d'autres termes, s'il existe une filiation, elle est de l'ordre de la forme et non du fond, de l'ordre de la pratique et non du discours.” (Gonon, 2001 a).

En el palacio, en los espacios privados, se hacía uso de habilidades, técnicas de baile y actuación, alegoría y fabulación; mas en los espacios del pueblo se recurría a las poesías trovadorescas, los romances caballerescos; los cuentos o adivinanzas formaban también parte de las formas de representación que se ofertaban al pueblo.

- Teatro profesional

Mientras en las iglesias se seguían llevando a cabo representaciones sacras, en las ferias o en las fiestas se utilizaban diferentes maneras para atraer la atención, ya sea con la muestra de animales o bien a partir de un juego de destrezas, habilidades, farsas o recitaciones. Esto en la calle se transfigura, muta a veces hasta cambiar su espacio cotidiano (Cruciani, 1994, 135). Este tipo de teatro era el único que podía ser llamado teatro profesional o realizado por profesionales, como lo menciona Paolo Stratta (2009), *Il Fiume del Teatro di Strada: "Il teatro di strada è un teatro profano, nasce dinanzi al tempio, di fronte al sagrato della chiesa e nell'alto Medioevo è l'unico vero deuteragonista dello spettacolo sacro, prendendo forma attraverso un registro buffonesco e comico: i suoi militanti sono istrioni, spesso vagabondi, che lo si voglia o no gli unici professionisti del teatro nel Medioevo"*.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> En la Edad Media, los actores profesionales son juglares, trovadores, acróbatas, bailarines, cantantes, recitadores de chistes y más (Salvat, 1996).

- El juglar

Todos los que viven vilmente y no pueden presentarse en la corte, como son aquellos que hacen saltar los simios y machos cabríos o perros, los que muestran títeres o remedan pájaros, o tocan y cantan entre baja por un poco de dinero, estos no deben llevar el nombre de juglar.

ALFONSO X DE CASTILLA

*Declaratio que'l senher rein'Anfos de Castela fe, per la suplicatio que Guirautz Riquier fe per lo nom de joglar, l'an MCCLXXV*

De las diversas figuras escénicas que encontramos durante el Medievo, el juglar es, quizá, una de las más importantes. César Oliva lo menciona en el marco de una de las hipótesis que se refieren al nacimiento del teatro popular durante la Edad Media:

Si todos los historiadores están de acuerdo sobre el origen del teatro religioso no ocurre lo mismo al razonar el nacimiento (o resurgimiento) del teatro profano. Tres teorías circulan al respecto. [...] La primera ve este origen en la imitación de la comedia latina escolar que inspiró a los clérigos textos libremente adaptados de Terencio y de Plauto. Abundan los ejemplos de estas adaptaciones cultas, especialmente en Italia y Francia. [...] Una segunda hipótesis hace depender la aparición del teatro de la declamación dramática mimada de los juglares. En realidad, el juglar solía constituir todo un hombre-espectáculo en la Edad Media: tocaba varios instrumentos, recitaba, cantaba, componía, era acróbata, domaba animales [...] En el recitado y en la declamación patética estos artistas de calle depuraron al máximo su arte, gesticulando o mudando la voz para caracterizar a los diferentes personajes que entraban en el

diálogo o en el debate. No nos resistimos a traer aquí el epitafio de uno de estos Juglares, de nombre Vitalis, en el siglo IX: “Imitaba yo el rostro, los gestos y el habla de mis interlocutores, de modo que se creyera que eran muchos los que se expresaban por una sola boca [...] En esto andaba cuando el fúnebre día se llevó conmigo a todos los personajes que vivían en mi cuerpo.” No podemos negar que en estos relatos escenificados por los juglares existía ya un embrión teatral. La tercera hipótesis –la más comúnmente aceptada– sitúa el origen del teatro profano en los desahogos espontáneos, o intencionadamente redactados por los autores del teatro religioso. Estos desahogos eran muchas veces de signo cómico. Algunos ejemplos: nadie podía impedir el regocijo de los niños y clérigos de órdenes menores cuando, en las celebraciones de los *milagros*, invadían las iglesias festejos y mascaradas; las de San Nicolás, la fiesta de los locos; el abad *Magouvert*, el *Lord of Misrule* de los ingleses o el Papa de los locos, que presidían las saturnales, a pesar de las prohibiciones de la jerarquía eclesiástica (Oliva, 2000, 88-89).<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Sobre los juglares Paolo Stratta (2009) ha comentado el gusto que el pueblo les tenía, y en relación con la procedencia del mismo, dice: “Amati dalla gente e considerati gli eredi naturali dei mimi romani, nonostante la messa al bando e le persecuzioni da parte delle autorità civili e religiose, difficilmente vennero estirpati, continuando a popolare festosamente le piazze e a invadere talora le chiese [...] Dalla profonda crisi che sconvolse l'impero romano vennero travolte anche le istituzioni teatrali e i luoghi a esse deputati, andarono persi o dimenticati pure i testi. Ma nei piccoli villaggi, di fronte alle chiese, nelle piazze di mercato, qualcuno ancora intratteneva il pubblico, qualcuno che, erede di una ricca tradizione, diventava portavoce della cultura popolare. È la figura del jongleur.[ ] Il termine jongleur deriva dal latino jocularor, che a sua volta viene da jocus, scherzo o gioco, e dal VI secolo in poi tende a sostituire i termini mimus, scurra e histrio. Si diffonde poi in gran parte delle lingue volgari europee: in francese jongleur, in spagnolo juglar, in portoghese jogral, in inglese jogler”. Visto en: <http://www.teatrodistrada.it/iiTeatroDiStrada.asp>



O quizá una mezcla de todas ellas, en esas fisuras que lo culto y lo profano dejan cuando la vida hace su aparición.

- La fiesta y el carnaval

Las fiestas populares son acontecimientos de la sociedad, del pueblo, que se ha unido para festejar y festejarse. Alrededor de estas se allegaban profesionales de la calle, quienes vivían recorriendo los diversos lugares en donde hubiera público y fiesta, costumbre de siglos que aparece, desde entonces, apegada a la fiesta popular, una fiesta culta. En la fiesta popular se halla un actor que entretiene sobre un entarimado, y una muchedumbre que se maravilla; en el lugar hay una mezcla de sonidos, de acciones procesionales que visten la ciudad en grande, para disfrutar, agasajar y agasajarse; hay carros alegóricos, paradas, cómicos nómadas y juegos (Cruciani, 1994). De las fiestas, tanto el carnaval como la fiesta de los locos,<sup>103</sup> son dos manifestaciones que trastocan el orden social establecido; La

---

<sup>103</sup> Huerta Calvo en su ensayo “Aproximación al teatro carnavalesco”, publicado en *Teatro y carnaval*, realiza un análisis específicamente sobre el carnaval y lo carnavalesco, la fiesta y el teatro breve; en relación con este segundo punto, con lo carnavalesco, dice que cabría pensar en tres tipos de textos dramáticos: aquellos vinculados de manera cronológica con el carnaval, es decir obras teatrales destinadas a ser representadas en esas fechas (las comedias del disparate del XVII); el otro tipo agruparía aquellos textos cuya temática es el carnaval (describen sus costumbres, como pasa en el entremés *carnevolendas*, de Calderón de la Barca); y por último, aquellos textos que sin referencia concreta al carnaval toman su cosmovisión, como la *Farsa y el licenciado de la reina castiza*, de Valle-Inclán, o las *Fiestas gordas del vino y el tocino*, de Miguel Romero Esteo. Sobre el carnaval propiamente dicho, y refiriendo al primer tipo de texto citado, comenta: “En relación con el primer tipo de textos, habría que tener en cuenta que los límites cronológicos del Carnaval antiguo no son claros, como se advierte en la castiza descripción que del Antruejo hiciera Covarrubias a principios del siglo XVII:

Este vocablo se usa en Salamanca. Y, vale lo mesmo que carnevolendas; y' en las aldeas le llaman antruejo. Son ciertos días antes de Quaresma que en algunas partes los empieça solenizar desde los primeros días de enero, y en otras por San Antón. Tienen un poco de resabio a la gentilidad y uso antiguo, de las fiestas que llamaban Saturnales porque se combidavan unos a otros, y se enbiavan presentes, hazían máscaras y disfraces, tomando la gente noble el traje vil de los esclavos, y los esclavos por ciertos días eran libres, y no reconocían al señor.

La cuestión se complica aún más si tenemos en cuenta que las fiestas Saturnales de la Roma antigua se celebraban en el mes de diciembre. Es sabido que esta fiestas se superpusieron sobre la celebración del nacimiento de Cristo, de suerte que el espíritu dionisiaco de la *libertas decembris* romana se perpetuó luego en las ceremonias paródicas y burlescas de la Navidad cristiana medieval, que dieron en una serie de insólitas manifestaciones como las muy difundidas fiestas de locos. Es más, incluso superados el Carnaval y

fiesta de los locos era más claramente antijerárquica; en cambio el carnaval es una “representación”, una imagen burlesca e irreverente, aunque mucho más jerarquizada.

Sobre la fiesta de los locos o del Burro,<sup>104</sup> menciona Huerta Calvo (1999):

En estos festejos navideños el asno se convirtió en un animal cargado de simbolismos. Por un lado, era símbolo de la lujuria y de la necedad absoluta; por otro, simbolizaba la paz y la humildad. Es sabido cómo su figura se asociaba a ciertos momentos claves de la vida de Cristo: el episodio de la huida a Egipto y la entrada triunfal en Jerusalén, si bien hay que advertir que en los episodios bíblicos se trata de una burra y no de un burro, sin duda para obviar el simbolismo obsceno de este animal en su género masculino. Un poema goliardesco, el *Testanumtum domini Asini*, refleja muy bien esta naturaleza lujuriosa del asno, que va dejando a todos diferentes partes de su anatomía hasta llegar a la más escabrosa, que lega nada menos que a las viudas a manera de último consuelo:

*Testanumtum domini Asini*

*Mox consurgens asinus*

*testamennon protinus*

---

la Cuaresma, encontramos algunas fiestas de primavera con un clara sentido carnavalesco: por ejemplo, la del Corpus Christi, en que tenía lugar la fiesta sacramental, o el día de San Juan Bautista, en el que a veces se representaban comedias de disparates. Así pues, sin llegar a suscribir la frase de Larra -«todo el año es carnaval»-, lo cierto es que lo carnavalesco es una categoría cuya aplicación puede hacerse con bastante flexibilidad. (Huerta, 1999, 17-18).

<sup>104</sup> Así se le llamó en Francia. En ella se recordaba la huida a Egipto de la sagrada familia sobre un burrico. La fiesta festejaba al burro. Aunque también se le tribuye su nacimiento al pasaje de *Isaías*, cap. I, vers. 3: “El buey conoce a su amo y el asno, el pesebre de su dueño; ¡pero Israel no conoce, mi pueblo no tiene entendimiento!”, cuando el buey y el asno reconocieron a Jesús en el establo.

*condidit oretemus:*

*Ohe!*

*Crucem do papalibus,*

*aures cardinalibus*

*caudamque Minoribus.*

*Ohe!*

*Caput meum indicantibus,*

*vocem meam cantantibus,*

*linguamque proedificantibus.*

*Ohe!*<sup>105</sup>

Este despedazamiento simbólico y la consiguiente repartición del burro muerto se da en algunos carnavales, como los celebrados en la localidad leonesa de Santa Colomba de Somoza. También se celebraba la *Missa asini* en conmemoración de la huida de la Sagrada Familia a Egipto.

Cada parte de la misa era seguida por un cómico “¡hi,ha!”. Al final del oficio, el sacerdote a modo de bendición, rebuznaba tres veces, y los feligreses, en lugar de contestar con un amén, rebuznaban a su vez tres veces. Otro ritual curioso sucedía el día de Reyes, en que era nombrado el “Rey de la Faba”, mención burlesca que se otorgaba a

---

<sup>105</sup> “Alzándose el asno, hizo en seguida el testamento de palabra: ¡Ohé!/ Deja la cruz (del lomo) al papa, las orejas a los cardenales, la cola a los Frailes menores. ¡Ohé! / Mi cabeza a los jueces, mi voz a los cantores, y la lengua a los predicadores. ¡Ohé! –“Dos versos de esta poesía popular y juglaresca –añade el editor– nos parecen indecentes, por la obscenidad brutal de sus palabrotas; por eso hemos omitido lo que deja a la viudas”.

quien le tocaba el haba de la torna o rosca, este Rey de la Faba tenía la potestad de gobernar hasta la llegada del Carnaval[...]" (Huerta, 1999 a, 25-26).

De esta manera las situaciones de juego, así como la inversión de los valores, se convierte en sátira, se critican las costumbres, la apariencia, la impertinencia se hace patrona. Los ánimos se calman, se desahoga el cuerpo, es una forma de mantener la tranquilidad el resto del año. Es forma de regulación social, una catarsis para seguir explotando a los subordinados.

El teatro no rompe los lazos que lo unen a la fiesta. El teatro de calle lo demuestra. La fiesta, el festejo, genera y ofrece una ocasión para el juego; reúne y expresa la sociedad de manera unánime su deseo ofreciéndose una libertad que es inusual (Gonon, 2001). La fiesta dependerá de las culturas, épocas y razones que la sociedad juzgue pertinente. La fiesta nace siempre.

El Carnaval tiene lugar antes de la entrada de la cuaresma; es la fiesta de la carne, en donde se exalta la alegría y la prosperidad, una celebración de la abundancia. Pieter Brueghel el Viejo, en su pintura *El combate entre don carnaval y doña cuaresma*, realizado en 1559, refleja esta idea; en ella se observa al gran señor del carnaval sentado sobre un barril de vino, con trozos de jamón, embutidos y demás manjares. Se enfrenta a doña cuaresma, quien lleva una lanza con un cerdo cocinado, mientras la otra lleva una lanza con sardinas. El carnaval ganará, como parte del ciclo constante de la vida, y él reinará en la ciudad, levantando las

prohibiciones y tabúes, y de cierta forma retando a la autoridad, quien supervisa e intenta controlar aquello que ellos mismos patrocinan.

- El tiempo del carnaval

El carnaval posee un carácter universal. Plantea al respecto Bajtín (2003): “[...] Es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación”, y todos están invitados a participar de él. La fiesta de las fiestas: eso es el carnaval (Huerta, 1999). En estos tiempos que corren tanto el teatro como el carnaval pareciera que perdieron su esencia primigenia; es decir, la unión y el vínculo que a lo largo de la historia los habría ligado a la fiesta (*Ídem*). Durante el carnaval la espontaneidad, la frescura, la ocurrencia son la materia prima para generar ese ambiente, todo lo cual le sirve de inspiración, como pretensión, al teatro de calle. La ciudad presenta una cara diferente, extracotidiana. “El carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma” (Bajtín, 2003, 9); en otras palabras, una estación, un estado, un espacio, un florecer que aparecía cada año.

El tiempo de carnaval será el tiempo de la excepción. Burke comenta: “El carnaval puede verse como una inmensa obra de teatro, representada en las calles y las plazas principales, convirtiendo a la ciudad en un inmenso escenario sin paredes, y donde sus habitantes –ya fuesen

actores o simples espectadores— podían observar las escenas desde sus balcones (Calvo, 1999, 9).

La ciudad entonces se presenta alterada, los habitantes observan o se observan siendo “actores” o espectadores de esta fiesta, de este juego satírico, burlesco,<sup>106</sup> en el que existe una relajación de la autoridad, que se vuelve un poco permisible ante ciertos excesos.

El carnaval es esa segunda vida del pueblo, del “bajo mundo” que se encuentra bajo el influjo de la risa como principio (Bajtín, 2003). Huerta Calvo (1991) comenta, citando a Burke:

Los rituales carnavalescos transmitían mensajes simultáneos sobre la comida, el sexo, la religión y la política. La vejiga que portaba el bufón, por ejemplo, reproducía distintos significados: era una vejiga y por lo tanto estaba asociada con los órganos sexuales; procedía del cerdo, el animal carnavalesco por excelencia, y la llevaba un tonto, cuya necesidad era simbolizada por la ‘vejiga vacía’, llena de aire como la cabeza del loco. Estas vejigas *son* las que portan figuras propias de desfiles carnavalescos, como las botargas, los vejigueros o mojigones, que, como hemos indicado, dan origen al género de la mojiganga (38).

---

<sup>106</sup> Existían dos fiestas: afuera en las calles, la que vivía el pueblo; y, en el interior de los palacios, la de la aristocracia social.

Los excesos se sucedían. Tragar era la manifestación del triunfo de la vida sobre la muerte, y de esta manera se permitía la renovación del cuerpo.<sup>107</sup> Si se observa el carnaval como una representación dramática, su teatralidad quedaría diseñada de la siguiente forma, según Huerta Calvo (1999 a,19):

Acción	Situación	Personaje	Lenguaje	Representación
Bromas	calle, plaza	Máscaras	Pullas	Gestualidad
Burlas	Tiempo de ocio	Inversión	Injurias	Palizas
Escarnios	Fiesta		Insultos	Manteos
Engaños				

- Espacio del Medievo

Antes del Renacimiento<sup>108</sup> un tablado era el espacio escénico, una estructura desmontable que se colocaba en el centro de las plazas, en las ferias y que, al igual

---

<sup>107</sup> Huerta Calvo (1991) cita una cabalgata callejera en la que aparecen personajes alegóricos y literarios: “Por otro lado la aparición de Don Quijote y Sancho Panza en cabalgatas y mojigangas callejeras fue muy común en esta época. En una fiesta celebrada en Utrera en exhalación del dogma de la Concepción de la Virgen María, una de las cuadrillas participantes estaba formada por Sancho Panza, el Pecado Original y Don Quijote. La máscara era, además, hablada:

SANCHO PANZA: Por vida de Sancho Panza  
que el original pecado  
hoy ha de quedar colgado  
y hemos de tomar venganza.

EL PECADO. Si de ningún mudo o suerte  
a María no toqué.  
di, Sancho Panza, ¿por qué  
me llevan a dar la muerte?

DON QUIJOTE. Todo el mundo huya por cierto  
que yo Don Quijote rabio  
por desfacer este agravio  
y enderesar este tuerto.

(p. 22-23)

<sup>108</sup> Si bien existen otros espacios teatrales como el *corral de comedias*, en España, y el *teatro isabelino*, en Inglaterra, además del espacio *a la italiana*, será este último el que irá ganando arquitectónicamente, imponiéndose como el espacio escénico hegemónico. “Desde finales del siglo XVII, el ámbito ‘a la italiana’ barrió prácticamente a todas las demás formas de espacio escénico: todos los teatros que durante siglos se construyeron en las principales ciudades europeas hicieron sus salas con el modelo italiano, hasta el punto de

que la fiesta y el día de mercado, se desmonta al concluir. Las representaciones se suceden en estos espacios cercanos al pueblo. “Reino del pueblo errante” (cofradía de juglares, como las que existían en Francia o en Inglaterra); que construyen los propios artistas, los saltimbanquis y sus tradiciones, o bien en espacios que Bobes Naves (2001) denomina “espacios hallados”. Estos espacios respondían a la representación y a la propia cultura del pueblo en este teatro occidental. Esta será una época en la que no existe el edificio teatral como tal; como hemos visto por la fiesta y el carnaval, el espacio se adecuaba a la realidad, o bien, en el caso de una representación, circunstancialmente se habilitaban espacios para que se llevara a cabo. Las disposiciones de cada espacio responderán, además de la morfología del propio espacio, al carácter de la representación; no será la misma conformación espacial si se está en la vía pública, calle, plaza, o si se está llevando una representación en el atrio de una iglesia o palacio; tampoco si dicha representación es religiosa, política o civil, o popular. Los espacios hallados darán pie a las edificaciones teatrales durante la época de la cultura social: el Renacimiento.

### 3.3. El camino hacia el Renacimiento

Un tablado, telón de fondo y camarín, puesto ahora nuevamente en las plazas y ferias (Cruciani, 1994) es el espacio de teatro; ya no son ambulantes: su forma de

---

que cuando hoy se habla del espacio dramático moderno y del teatro como espacio, se suele hacer referencia al modelo ‘a la italiana’. Solo en los últimos años del siglo XIX, y se continúa a lo largo del siglo XX, se discute la bondad o pertinencia del teatro italiano para la comunicación con el público o para representar determinadas obras, y se intenta resucitar formas antiguas o crear ámbitos nuevos, más acordes con las obras del nuevo teatro, que lógicamente han ido evolucionando” (Bobes, 2001, 347).



producción ha evolucionado. Aquellos espacios hallados (Bobes, 2001) de las primeras representaciones, lugares encontrados, escogidos por particularidades ya sea isópticas o de congregación, se transformarán a finales de la Edad Media en lugares estables, cuya morfología cataliza funciones tradicionales del teatro medieval y formas clásicas. Sobre estos espacios, que no dejan de estar a la par todavía y en convivencia con manifestaciones de calle, pero cada vez más se reproduce el espacio de frontalidad y telón de fondo (*Ídem*). También se comienzan a cuestionar y escenificar problemas humanos más complejos: conducta y libertad, convivencia, temas clásicos o bíblicos, se representa al hombre en su ser y hacer.<sup>109</sup>

Un “bajo mundo”, un teatro peregrino siguió su camino a la par que se consolidaban los edificios; esa escena estuvo constituida, también en América, con el establecimiento de los virreinos de Nueva España (1535) y el Perú (1543),

por compañías nómadas itinerantes o de la ‘legua’, que recorrían los virreinos siguiendo los principales circuitos festivos; compañías mixtas de títeres o muñecos, integradas también por actores aficionados; compañías mixtas de títeres y de personas; maromas y volantines —antecesores del circo—, integrados por un elenco multirracial (negros,

---

<sup>109</sup> Bobes Naves (2001), en su libro *Semiótica de la escena*, menciona que se pueden diferenciar en el texto dramático y en su representación cuatro tipos diferentes de espacios: el escénico, espacio arquitectónico real, previo a la obra; el dramático, creado en la fábula; espacio escenográfico, aquel que se realiza como una decoración; y el lúdico, el cual es creado por los actores. Dentro del espacio escénico podemos encontrar los espacios hallados, los cuales dice, que “circunstancialmente puede ser un lugar, urbano o campestre, interior o exterior, elegido para una representación concreta [...] que se habilitan para una representación y luego vuelven a ser y a su propia finalidad” (12).

indios, mestizos y, más tarde, elementos italianos y franceses); saltimbanquis, exhibidores de animales y experimentos científicos; merolicos y, finalmente, los fenómenos” (Robles, 1999, 61).

Un mundo que se resistió a desaparecer, aunque en algunos casos fue recubierto de adobe, tablas y macilla.

- El edificio teatral

Poco a poco ese tablado se va recubriendo de paredes y otros implementos hasta construir lo que se conoce como el edificio teatral. Aunque el teatro fuera de este espacio sigue su marcha, esta se vuelve más lenta, se relega a un concepto menor, el “teatro” se cierra. Estos espacios se convierten en monumentos, su función de contener la escena teatral, muchas veces queda opacada por la impresionante construcción decorada con gran belleza.

El edificio teatral hace su aparición. También comienza el reinado del texto escrito; se van dejando de lado esos espectáculos sin texto para los cuales solo era necesaria la presencia del actor o intérprete (la pantomima, mimos, juglares), lo que era del gusto popular durante la Edad Media, mientras que los textos escritos, ya sean tragedias de Séneca o comedias de Terencio o Plauto, eran más bien leídos que representados. Bobes Naves (2001) comenta que

el texto teatral destinado a la lectura se conservará en los largos siglos medievales, hasta dejar ecos incluso en *La Celestina*, cuando acaba el

siglo XV, pues es sabido que esta obra, que ha sido representada con eficacia y propiedad, ofrece muchos indicios textuales y paratextuales de haber sido escrita para ser leída. [...] los espectáculos sin textos y a los textos sin espectáculos que atraviesan la Edad Media europea hasta alcanzar de nuevo su conjunción perfecta en el teatro renacentista inglés y español [...] diversas posibilidades escénicas que se crean en la Edad Media y a los espacios que se irán polarizando hacia las formas de corral español, el teatro isabelino y el teatro 'a la italiana' (226).

- **La fiesta es ahora barroca**

Aunque la fiesta siguió presente durante el Renacimiento y el Barroco, esta se va trasladando al interior. Quizá la iglesia y los escándalos. Pero la fiesta barroca se convierte en un lugar para la experimentación de lo efímero, lo posible; el teatro se acomoda para entonces explorar nuevas formas de lenguaje, se hace polisémico (Cruciani, 1994). Así, vemos una plaza transformada en teatro, una máquina que a la vista cambia en otra cosa, la construcción de una alegoría como edificio escénico, y un espacio que se ordena, idealiza y se adorna con cuadros y arcadas. El espectáculo teatral se va enriqueciendo y complejizando en algunos aspectos.

Pero esta nueva forma más complicada que su predecesora genera un alejamiento de uno de sus elementos. El lenguaje teatral se hace más simbólico, se convierte en objeto cultural, se va haciendo cada vez menos participativa la fiesta. Ahora la fiesta se prepara para que sea admirada, se coloca a mayor distancia y desde allí el

pueblo “participa”. Si antes la fiesta se vivía de “aquí”, ahora se pretende que el pueblo la viva de “allá”.

- El espacio de la ilusión

El espectáculo se empieza a convertir en ilusión,

los juegos de la ilusión tuvieron su momento triunfal desde el Renacimiento hasta la Revolución, en el teatro, el Barroco, la pintura y las peripecias “menores” del engaño visual. Este presenta en dos dimensiones lo que en realidad tiene tres: el universo “real”, pero de repente da un salto hasta la cuarta, la que precisamente le falta al espacio realista del Renacimiento. Nunca se vio con mayor claridad que se trata de seccionar lo real para abrirse a lo imaginario. Escamotear una verdad tras otra, un hecho tras otro, una palabra tras otra, escamotear lo real a lo real, tal es la potestad de la seducción. Si el poder tiene tres dimensiones, la seducción se inicia con una dimensión de menos (Baudrillard, 1978, 28).

Los diversos espacios escénicos –isabelinos y español– van quedando de lado, y será el espacio “a la italiana”, el cual parte de una concepción romana del espacio teatral, el que se imponga en Europa; es el espacio de la hegemonía teatral como ya mencionamos, el espacio de la perspectiva y la ilusión, donde la propia ilusión, el efecto, es más fácil de controlar. Se mira de “allá”, lo que se representa “aquí”.

### 3.3.1. Los espacios alternos: la ilusión fuera

Pero no enojemos el alma y cuestionemos la razón más allá de la genética humana. Para desgracia del hombre es hombre, y así si bien el espacio a la italiana se comienza a imponer hacia finales del siglo XVII, las fiestas siguen teniendo lugar, pero ahora adecuándose, adaptándose, tomando elementos de ese nuevo espacio mágico, y de técnicas especulares, visuales. Al interior del edificio se llevó la calle, los paisajes, los arcos triunfales, edificios, etc., es decir, la ilusión y la perspectiva, y hacia afuera estas técnicas contribuyeron a generar espacios alternos, mágicos, de ensueño o simulados paisajes bucólicos.

Cruciani (1994) comenta la fiesta que Bernini organizó en la *Piazza di Spagna*, en Roma en 1661; los árboles que flanqueaban a *Trinitá dei Monti* son despuntados para que resulten en perspectiva y a estos se implantan brazos con antorchas y carteles con emblemas. De esta forma el edificio se transforma en un cerro alegórico, que termina, en perspectiva, coronado por las dos torres del campanario, y estas a su vez enmarcan la corona. Los espacios ahora no son telones de fondo en donde se refleja la fiesta, sino que tienen que ser modificados e insertados en una nueva “realidad”,<sup>110</sup> superpuesta en la existente. Son lugares para ver hacer.

---

<sup>110</sup> Baudrillard (1978) se refiere a esta idea: “En el truco visual no se trata nunca de confundirse con lo real, sino de producir un simulacro, con plena conciencia del juego y del artificio. Se trata, mimando la tercera dimensión, de introducir la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión y, mimando y sobrepasando el efecto de lo real, de lanzar la duda radical sobre el principio de realidad. Pues la tercera dimensión, la de la prospectiva, es también la dimensión de la mala conciencia del signo para con la realidad y toda la pintura desde el Renacimiento está podrida de esta mala conciencia. [...] Si existe una especie de milagro del truco, jamás se da en la ejecución «realista» –las uvas de Zeuxis, tan reales que los pájaros las picoteaban. El milagro no puede darse nunca en el colmo del realismo, sino precisamente al contrario, en el desfallecimiento repentino de la realidad y en el vértigo que produce hundirse en él. Esta pérdida del escenario de lo real es la que revela la familiaridad súbita, surreal, de los objetos” (30). Esta sería una nueva aportación, entre la fiesta participativa de la edad media y esta mucho más contemplativa, en la que podemos encontrar puntos de encuentro para nuestro objeto de estudio.

- El teatro afuera

Al cerrarse el espacio, la escena al aire libre, *off theater*, resistió en ferias, carpas o en la propia calle, donde se habilitaron como pequeñas salas en las cuales se seguían presentando gran número de artistas escénicos; salas en las que el afuera y el adentro estaban ligados. El caso del teatro de boulevard en Francia resulta interesante, como ocurrió en 1762 cuando tras un incendio en la del Saint-Germain, pequeños espectáculos se refugian en los bulevares, donde ya hay teatros instalados. Poco a poco se volvieron populares estos espacios; en ellos había cafés, billares, comerciantes mezclados con acróbatas y bailarinas. La intención era clara en estos espacios: consiste en llevar a los peatones al interior; estos son espectáculos populares.

Podemos hablar de un rompimiento entre la sala y la calle, pero sería un rompimiento de clase social. A un espacio va la aristocracia y la burguesía, y en los otros espacios se apersona una audiencia popular,<sup>111</sup> aunque existían ciertos espacios en donde podían coincidir. Al ingresar el público a estos lugares, la calle

---

<sup>111</sup> Pero al ingresar al interior de la sala, los artistas de calle comienzan a depender cada vez más de un sistema económico; ahora se tenían una serie de gastos basados en rentabilidad y competencia. Para hacer que el público fuera a estos espacios era necesario atraerlos haciendo uso de todo lo que se tuviera a la mano: bailarinas, mimos, payasos, canto, efectos especiales: todo lo necesario para capturar a las masas e introducirlos al interior de los espacios en donde el resto de la representación tendría lugar. De tal forma que lo que en la calle sucede es un “gancho” para atraer a este público popular. De entre todos ellos será el *Boulevard du Temple*, apodado el *Boulevard du crime*, en donde además de la abundancia de asesinatos, a lo largo de la acera se pueden encontrar malabaristas, títeres, equilibristas, arlequines, pantomimas, como *le Théâtre des Funambules*, en donde el gran mimo Deburau presenta sus trabajos inspirados en el personaje de Pierrot. Estos lugares atraían desde empleados, mozos domésticos, artesanos y también burgueses que buscaban algo más.

se queda sola y lentamente entrarán también malabaristas, cómicos, equilibristas, etc., lo que fue generando que la calle se vaciara de otros de sus artistas.

### 3.4. El retorno a la calle, hacia el siglo XX

El regreso a la calle tiene que ver con la búsqueda de nuevos espacios; en concreto y en relación con el espacio urbano, tendría que ver con el reencuentro o el redescubrimiento de este espacio, que si bien nunca fue abandonado del todo sí se le consideraba arte “menor”, al igual que el circo y el teatro ambulante.

Esto sucede durante el siglo XX, aunque ya durante el siglo XIX se hace teatro en otros espacios, en ruinas, anfiteatros, delante de la iglesia, plazas, campo, bosques, calles, etc., con lo que asumían estos lugares los valores de los espacios teatrales. Nos dice Cruciani (1994) que “el teatro al descubierto, en contacto con la naturaleza, se vuelve un verdadero culto” (137), se vuelve una teatromanía, una necesidad de teatralizar todo lo que está frente al hombre: carros alegóricos o triunfales para seguir vistiendo la ciudad, desfiles nocturnos con antorchas y hogueras circundantes, desfiles y discursos, representaciones simbólicas y *tableaux vivants*. Teatros ambulantes, con escenarios sobre ellos o palcos para que cierta parte del público pudiera estar observando. El teatro se convierte en un medio para ver la mutación, orientada a la sublimación y el entusiasmo de los que observan; el teatro es la manipulación (Cruciani y Falletti, 1992), manipulación de aquellos que miran, ya sea desde la propaganda hasta la puesta en escena; incluso en algunos

casos, se manejan los hilos de la mente del espectador. “El teatro de la cultura y el teatro de la sociedad alejan o degradan, en el orden y en el poder del discurso, al teatro del teatro” (Cruciani y Falleti, 1992, 136). Teatro espectáculo de entretenimiento.

### 3.4.1. El teatro de masas

La historia sigue y hace su aparición en el teatro de masas. En el Primer Congreso de Teatro Obrero y Campesino, se dijo:

En nuestra época de revolución socialista, las fiestas del pueblo son algo más que un medio de educación política de las masas; con este medio las masas se acercan al arte en todas sus formas: poesía, pintura, música, teatro. Las fiestas del pueblo deben basarse sobre la actividad creadora de las masas. Los trabajadores no deben limitarse a tomar parte en las procesiones y reuniones, sino también iniciarse como cantantes, oradores, escenógrafos, actores, improvisadores y directores [...]” (Cruciani y Falleti, 1992, 45).

Esa es la postura de Kerzencev,<sup>112</sup> su postura ideológica. La apropiación de las artes, incluido el teatro para los trabajadores, la invitación a la fiesta, esta es su idea: la participación de todos los involucrados en el acto, un acto total, un acto del pueblo.

---

<sup>112</sup> Expresada durante el Primer Congreso de Teatro Obrero y Campesino que tuvo lugar en 1919.



El teatro de masas<sup>113</sup> toma al público como “cómplice”, como elemento clave en el desarrollo dramático –es el pueblo en pleno el partícipe.<sup>114</sup> La *Toma del Palacio de invierno*, dirigida por Nikolai Nikolayevich Evreinov, en Lenigrado, Rusia, es un ejemplo de este tipo de teatro; el trabajo tiene lugar en la gran plaza frente al palacio, sobre dos entarimados unidos por un puente; la escena sucede en el entarimado; la plaza, el palacio, los haces de luz, todo se dispone para generar una exaltación de esa masa.

Algo similar pasó el 10 de mayo de 1933 cuando en la Plaza del Teatro de la Ópera, en Berlín, se realiza la quema de libros por el régimen Nazi, donde se usa la exaltación de las masas, de la teatralidad para fines políticos. Para Max Aub, comenta Aznar Soler (1993), el teatro de masas fue una creación para la exaltación y la espectacularidad de la masa, la cual puede ser dominada, y que no había conocido algo así desde el circo romano.

---

<sup>113</sup> Reinhardt realiza el montaje de la *Orestíada*, de Sófocles, y *Cada cual*, de Hofmannsthal, durante 1911; al año siguiente realiza el montaje de *El milagro*, de Vollmoeller. En el primero se usa el modelo de la tragedia griega y en las siguientes dos el modelo del misterio medieval. En todos los casos se trató de espectáculos de masas. Los recursos del teatro eran puestos al servicio de la audiencia, quien debía ser estimulada con el fin de conseguir su participación orgiástica, necesaria para el espectáculo. En España, Rivas Cherif y Margarita Xirgu buscaron también una forma de salir del espacio cerrado de la sala de representación y realizaron puestas al aire libre y multitudinarias. En el Teatro de Mérida, con la austeridad de la piedra fue llevada a escena *Medea*, de Séneca –traducción de Unamuno– en 1933, y la *Elektra* de Hofmannsthal. Otro espacio fue la plaza de toros en donde Cherif, aprovechándose de la popularidad de la fiesta brava, en 1934 produjo *El alcalde de Zalamea*, de Calderón. Al año siguiente sería *Fuenteovejuna*, en el pueblo que lleva ese nombre (J. Sánchez, 1999), el pueblo que no es ficción y que Lope immortalizó. Obra, *Fuenteovejuna*, que podría verse como “teatro de masas”, en la que se ve al pueblo tomar decisiones en cuanto a derecho. Las representaciones de esta obra en París y en Rusia nos hablan de su aceptación por el teatro popular y el teatro de masas.

<sup>114</sup> Pensemos en la pasión de Iztapalapa, en México.

### 3.4.2. Un nuevo teatro

El teatro de calle ha comenzado un nuevo transitar que lo llevará a separarse de la fiesta como diversión catártica, para entrar en el viaje de la catarsis social del teatro político, la toma de conciencia, el teatro de masas, *Agitprop*: un nuevo teatro popular.

Este tipo de teatro se intenta que sea cercano al pueblo, un teatro que lo instruya, no solo que lo divierta. “El teatro popular tiene algo mejor qué hacer que recoger los restos del teatro burgués. Nosotros no queremos ampliar la clientela de los teatros actuales y no es para ellos para quienes trabajamos; nosotros debemos considerar solo el bien del arte o el bien del pueblo” (Cruciani y Falletti, 1992, 33-34). Es decir, acercar el teatro al pueblo o generar un nuevo teatro que eduque a las masas.<sup>115</sup> De esta forma, durante los años 20 del siglo XX se plantea la necesidad de salir del teatro institución<sup>116</sup> en búsqueda de otras formas de hacer teatro, de plantear una realidad. Podemos mencionar, a manera de ejemplo para esta época, la fundación en 1919 del Teatro proletario de Piscator,<sup>117</sup> de agitación política y propagandística. Estos teatros posaban su mirada en la resolución de problemas que hasta ese momento habían sido dejados de lado; se planteaban nuevos

---

<sup>115</sup> Si se desea conocer más del tema, en el capítulo titulado “La tradición del novecientos: perspectivas”, libro *El teatro de calle: técnicas y manejo del espacio*, de Falletti y Cruciani, 1992, realiza un interesante análisis de los diversos movimientos populares, políticos, callejeros que tuvieron lugar en el devenir de los primeros años de lo que fue ese siglo. El texto *La escena callejera*, 2010, editado por Xarxa Teatre, da un panorama de los grupos de teatro de calle de España.

<sup>116</sup> Un teatro “bajo la arena”, opuesto a la instituciones, que retoma el origen carnal, dionisiaco y lúdico ritual del teatro.

<sup>117</sup> Vinculado al teatro socialista, el cual intenta mostrar la realidad tal cual para cambiarla. Se ve el alto grado de injusticia que existe en la sociedad. Un personaje, un héroe, intentará cambiar su entorno, y se enfrentará a su sociedad. Esto comenta Bobes Naves sobre este tipo de teatro. La visión de Max Aub sobre el teatro político de Piscator nos resulta reveladora a la vez que interesante. Un teatro que pretende ser para el pueblo pero es pagado por los burgueses, a los que critica.

lenguajes, el acercamiento a clases de exclusión, o excluidas del teatro durante tiempo, para lo cual se basaban en trabajos escénicos directos, que se conectaran con su público casi de manera inmediata, reconociéndolos y reconociéndose. Se popularizó entonces la “pieza”, noticia del momento, periódico escenificado, pues el teatro tenía el deber de informar al pueblo; de allí que sea lógico su auge.

La intervención del espacio, el Agitprop,<sup>118</sup> es decir, agitación y propaganda, se da en el marco de las vanguardias de la primera mitad del siglo que hace un poco más de una década nos ha dejado y nace en lo que después sería la Unión Soviética, hoy desaparecida. Es teatro de masas, teatro popular pero con fines ideológicos.

En Francia el Teatro Nacional Popular (TNP), que hasta la fecha continúa en activo, situado en Villeurbanne, fue fundado en 1920 en París por Fermin Gémier,<sup>119</sup> y tenía como misión generar espectáculos de calidad, con precios accesibles a la mayoría de la población.

Existe también un trabajo mucho más ritualizado, imbuido de un sentido festivo, como el que Rudolf Von Laban y sus alumnos de la Escuela para el Arte (Schule für Kunst) realizan en la fiesta del Sol en Monte Verità, en Ascona, Suiza, donde

---

<sup>118</sup> El término se origina en la Rusia bolchevique, en la cual se crea un departamento de agitación y propaganda y que después pasaría a ser el departamento ideológico. Una vez que el régimen se consolidó, la parte de agitación del discurso del Agitprop fue dejándose de lado cada vez en mayor medida.

<sup>119</sup> Actor que protagonizó Ubu Rey, de Jarry, el 10 de diciembre de 1886. En 1903 oferta un proyecto a la Comisión de la Cámara de Diputados, en donde se plantea fundar un teatro popular público parisino: el Teatro del Pueblo (*Théâtre du Peuple*). Aunque el proyecto fue aprobado, la municipalidad de París no acepta el uso del espacio. Sin dejar de lado esta idea, ocho años después, y luego de trabajar durante varios años en su creación, logra llevar a cabo y adelante su Teatro Nacional Ambulante (*Théâtre national ambulant*) en 1911.

utilizan espacios naturales para sanar, purificar y liberar al individuo;<sup>120</sup> es un espacio de exploración e investigación.

- Nuevas concepciones

Esta idea de Laban es similar a la que realiza actualmente el Odin o Tascabile di Bérghamo; es decir, el arte y la práctica de este se convierten en una forma de vida. Las ideas de Laban son parecidas a las de *El jinete azul* (Der Blaue Reiter),<sup>121</sup> ya que en ambos hay un intento de captar la esencia espiritual de la realidad. Además, en ambos movimientos hay un rechazo a lo que el mundo tiene para ofrecer: la sed de poder, el avance de las máquinas y el clima de guerra. Tanto el expresionismo en danza como en pintura aceptan el lado oscuro del hombre.

El ser humano ya no es bello y estilizado. La integración del cuerpo con el espacio sería fundamental, para así poder entablar un diálogo o discurso con este, que no es sino ritualización del espacio. Jaques Copeau, cuyos alumnos reciben el nombre de “Copiaus”, instala en Borgoña su escuela y, ya reconvertidos en agrupación, realiza presentaciones allí; de acuerdo con su propuesta, el público señalará el lugar en donde se debe realizar la representación dentro del espacio y el actor imaginará plataformas (Bobes, 2001). También realizan intervenciones en diversas poblaciones: entraban a estos lugares con un voceador y colocaban un tablado en plazas o mercados (Cruciani y Falletti, 1992). La intención de Copeau es usar la

---

<sup>120</sup> Se sigue usando el arte, en nuestro caso el teatro, en este sentido.

<sup>121</sup> Fue el nombre que recibió un grupo de artistas expresionistas fundado por Wassily Kandinsky y Franz Marc en Múnich en 1911.

cercanía con el público y los mínimos elementos en donde el actor y la palabra sean la esencialidad dramática.

### 3.4.3. Derrumbar las fronteras: otro mundo, otro teatro

El teatro de la primera mitad del siglo comienza un recorrido hacia la difuminación de las fronteras. La escena teatral es espectacularidad que aleja o “apantalla”,<sup>122</sup> o bien es ceremonia comunal, ritual de masas y experiencia religiosa (Grande, 2001); es la teatralización tanto de acontecimientos, liturgias, espacios como de modos y motivos diferentes de asociación que se convierte en una moda o una práctica común; los fines pueden ser varios: festivos, ideológicos, por recuperación del pasado o por la creación de un nuevo presente; pero, aunque este intenta ser un nuevo teatro, no deja de ser un espectáculo que cuesta, y ese costo lo absorbe en algunos casos la Iglesia<sup>123</sup> o el Estado (Soler y Aub, 1993).

### 3.5. La segunda mitad, la segunda guerra

El inicio del teatro de calle moderno se comienza a gestar después de la Segunda Guerra Mundial;<sup>124</sup> si bien, por un lado, se inspira en el pasado, se encuentra enraizado en su tiempo.

---

<sup>122</sup> Es decir, deslumbra, tiene un sentido de imagen visual, especular.

<sup>123</sup> Comenta Aznar Soler (Aznar y Aub, 1993, 105): “[...] Ni el teatro de masas, ni el teatro de círculo reducido fueron jamás negocio. Costeados los primeros por la iglesia o por el estado y los otros por anfitriones adinerados, hambrientos de la autoridad o de placer, no han sido nunca fuentes de ingresos, sino todo lo contrario”.

<sup>124</sup> Oliva comenta sobre la amistad y altruismo americano, pensamiento engañoso, y el desplazamiento de la creación hacia Nueva York, es decir, hacia América.

La fiesta continúa siendo un germen propicio para el teatro de calle, y poco a poco esa fiesta se vuelve acto reivindicativo. La consigna parece ser la de retomar las calles, expropiárselas al Estado y regresarlas al pueblo, y en ello el teatro de calle va incluido, aunque posteriormente se vuelva a caer en él. Chaudoir comenta sobre este *“résurgence apparente de manifestations festives, qui rappelleraient la tradition mais sous des formes plus ou moins nouvelles, s’inscrit, en fait, essentiellement dans le contexte d’une crise urbaine, sociale et politique et y puise largement ses logiques d’action [...]”* (Philippe, 2000, 21-22 en Gonon, 2001 a). El resurgir del teatro de calle se liga al concepto de fiesta, de cuestionamiento de la realidad y de lo social.

### 3.5.1. Estados Unidos

Al viejo mundo se le suma ahora Estados Unidos: a partir de los años 60 Nueva York se convirtió en un foco de irradiación creativa:

Diversas circunstancias explican este fenómeno: el mito de la amistad y altruismo americano tras la Segunda Guerra Mundial; su predominio científico que crea una nueva era tecnológica; la eclosión de su economía, que convierte a sus habitantes en los nuevos ricos del universo; el empuje en diversos campos de expresión, particularmente en el cine; y el auge creciente de las galerías de arte, que dan el espaldarazo universal a los grandes pintores del mundo. El teatro, que contaba con el clima más propicio, no podía ser una excepción. Por otro

lado, la facilidad de los viajes intercontinentales hacían que un arte, considerado siempre de carácter nómada, no se resintiera de este desplazamiento de capitalidad (Oliva, 2000, 405-406).

- Hay que entender a John Cage

John Cage<sup>125</sup> es uno de los representantes más destacados de los años 60; inspirador de una revolución escénica, planteó desde la cultura oriental la fusión entre la música y el teatro en Estados Unidos –intentaba hacer que el oyente, espectador, rompiera con su costumbre pasiva:

Su concierto de 1952, en el Woodstock, en el que David Tudor *interpretó* su pieza para piano titulada *Silencio 4' 33"*. En traje de noche, el pianista permanecía sentado ante el piano los cuatro minutos y treinta y tres segundos que indica el título, limitándose a cerrar y abrir la tapa para marcar los movimientos de la composición, pero sin tocar una sola nota. La música estaba formada por la respiración –informa Jotterand– y las reacciones de los oyentes, los ruidos de la sala y de los coches que pasaban por la calle, la lluvia en el tejado, el viento en los árboles. Este acontecimiento podría recordar las famosas veladas dadaístas, aunque en estas existía una clara intención de provocar,

---

<sup>125</sup> Sobre un pintor dadaísta y que tuvo influencia en él se ha comentado que es “equiparable a Cage e, incluso, como una figura que el propio compositor admiraba: Duchamp. Su obra *Three Standard Stoppages* (1914) parece estar dotada del mismo potencial de azar e indeterminación que caracterizó la obra de Cage a partir de *Music of Changes* y *4'33"*. “‘Debo de haber estado unos cincuenta años por delante de mi época’, le dijo una vez bromeando Duchamp a Cage, algo de lo que el músico también habría podido alardear” (Logopress-Editor, 2009).

mientras que ahora todo parecía estar preparado con gran sinceridad y respeto (Oliva, 2000, 408).

Ese mismo año, Cage, junto a Cunningham y otros, se convierte en iniciador del *happening*.<sup>126</sup> Michael Kirby describe así el suceso acontecido en Black Mountain College en Carolina del Norte durante el verano de 1952:

Los asientos para el público, dirigidos todos hacia el centro, están dispuestos en medio del comedor del colegio, de modo que dejaran paso entre la 'platea' y las paredes. Calculadas al segundo como en una composición musical, las distintas acciones se desarrollaban entre los espectadores y a su alrededor. Cage, con traje y corbata negros, leyó una conferencia sobre el maestro Eckhart desde un atril colocado a un lado de la cámara [...]. M.R.C. Richards declamó solemnemente versos desde una escalera de cuerda. Charles Olsen y otros actores 'escondidos' entre el público se pusieron de pie y recitaron algunos pocos parlamentos. David Tudor tocó el piano. Sobre el techo se proyectaron imágenes cinematográficas: al comienzo apareció el cocinero de la escuela, después el sol, que se puso cuando la imagen se desplazó del techo a la pared. Rauschenberg, entretanto, ponía

---

<sup>126</sup> Según Pavis en su diccionario lo define como una forma "de actividad teatral que no utiliza un texto o un programa fijados de antemano (a lo sumo, un guión, o "un manual de instrucciones") y que se propone conseguir lo que sucesivamente ha sido denominado un evento (George BRECHT), una acción (BEUYS), un procedimiento, un movimiento, una performance, es decir una actividad propuesta por los artistas y los participantes recurrentes al azar, a lo imprevisto y a lo aleatorio, sin propósito alguno de imitar una acción exterior, de contar una historia, de producir una significación, y utilizando para ello todas las artes y técnicas imaginables, así como la realidad del ambiente." (Pavis, 1998, 231)



viejos discos en un fonógrafo portátil. Merce Cunningham improvisó una danza alrededor del público. Un perro empezó a seguirlo y fue aceptado en la representación” (Kirby, 1965, 31).<sup>127</sup>

Cage intenta involucrar al espectador al hacer este tipo de eventos, lo cual lo acerca a la vida a partir de un abandono al azar de los sucesos, a su filosofía de la “no intención”.

- El trato con la realidad

Es una nueva forma de tratar la misma materia de creación, la realidad; la obra no representa, es un momento de la realidad. Así se desarrollan los *happenings* y su derivación europea, el *fluxus*, definido por Botho Strauss a partir de las “acciones” de Joseph Beuys como “arte carente de acción”.

Esta nueva mirada cuestiona si “lo real puede sostenerse como hecho concreto del mundo al ser bordeado por un sistema de ficción” (Villarreal, 2008, 25). En este sentido se discute una realidad que es representada, donde se debate a su vez el sistema de valores establecido llevando al límite el arte teatral:<sup>128</sup> ¿hasta dónde se puede estirar la ficción y la realidad y que siga siendo un fenómeno de teatro?

---

<sup>127</sup> Cita extraída De Marinis (1988, 25), *El nuevo teatro, 1945-1970* (23).

<sup>128</sup> Villarreal (2008, 25) comenta que “lo real como materia propia y específica del arte es el descubrimiento del siglo XX. El performance, la intervención de espacios públicos y la alta capacidad de registro de la fotografía y el cine han hecho de la vinculación entre realidad y hecho artístico el combustible del desarrollo estético que se asumía ya gastado en los ámbitos de lo representacional y lo figurativo”.

La recuperación de lo trágico se convierte en objetivo de la época, con lo cual se abocaron los creadores a la representación haciendo hincapié en aspectos culturales, festivos y religiosos, dejando de lado la obra literaria (Adame, 2005, 338). Hasta dónde la vida es trágica, hasta dónde lo trágico, hasta dónde la imagen, hasta dónde se dobla la sociedad sin quebrarse.

### 3.5.2. Dos continentes

El nuevo mundo planteó nuevas formas a la escena artística internacional durante los 70. Stenne señala, haciendo hincapié en lo ideológico:

A los grandes teóricos de un nuevo teatro surgido en Europa sucederá, en el momento de la glaciación ideológica de los regímenes totalitarios europeos, el deseo de una emancipación que culminará en los años de la posguerra mundial con un modo experimental e interdisciplinario<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> En la revista *tramoya* N° 1, de 1975 (Argudín, 1975 b), se aborda el Grupo Patakes: “Grupo que se dedica al guiñol, a los títeres, al bunraku, se ofrece, y que suele mezclar todas estas técnicas con unas discretas actuaciones y coreografías. Sus integrantes hacen de todo: bailan, cantan, tocan varios instrumentos, realizan los muñecos – algunos de 15 cms., otros de hasta cuatro metros de altura–, vestuario y escenografía. Muy dinámico el grupo” (10). Se menciona su montaje *La vida ejemplar de Lupita Tragedias o una vida más común que lo común*: “La variedad de los recursos le da una brillantez y una originalidad muy sorprendentes a este montaje, que ha logrado el nada fácil propósito de llegar a una gran masa de población, que lo recibe con entusiasmo, con alegría y diversión” (12). Este grupo en los setenta usaba en México técnicas de teatro de títeres japonés como el bunraku “[...] variedad de teatro japonés de títeres, que empezó en el período Edo, hace unos 400 años. Estos títeres cobran vida gracias a tres tipos de personas: ‘tayu’, el narrador, el músico que toca el Shamisen, un instrumento de cuerda tradicional japonés, y los titiriteros, quienes se dedican a manipular los muñecos. Los títeres de Japón que se usan en Bunraku tienen la talla de 1,3 a 1,5 metros. Para mover una marioneta se necesitan tres personas. Entre ellos, uno, o sea el titiritero principal, mueve la cabeza y la mano derecha del muñeco, el segundo mueve la mano izquierda y el último mueve las piernas. Así el títere, adquiere vida, y puede actuar como si fuera un hombre real. Nosotros, los espectadores admiraremos sin falta cómo los títeres expresan sus sentimientos muy delicados. Los muñecos del Bunraku llevan kimonos, vestidos tradicionales japoneses, y su belleza también nos atraerá mucho. Los kimonos son puestos al muñeco por el titiritero principal, quien lo maneja, considerando el carácter de cada personaje” (Yukichi y Koharu, 2008). Fue “declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2003, es el teatro de marionetas característico japonés. En lo que respecta a su repertorio lo comparte en gran medida con el kabuki, al que se adaptaron sus obras de mayor éxito. Las marionetas de los personajes principales son manipuladas por tres personas: el omozukai, considerado el “maestro”, que se muestra a rostro descubierto al público y se encarga de controlar la expresividad del rostro y de la mano derecha; el hidarizukai, que va

en Estados Unidos. Sobre las ruinas de un modelo ideológico que se ha vuelto caduco, las vanguardias, a la hora del exilio de la mayoría de sus creadores, diseñan otros territorios y replantean en perspectiva la estética de las premisas del siglo, que acomodan a su manera y vacían de su primitiva sustancia política, para sustituirla por nuevas utopías y nuevos objetivos. Al estancamiento de la escena europea corresponde la efervescencia de una escena americana que en su misma naturaleza ignora la compartimentación disciplinar a favor de una forma de experimentación continua: es el caso del Black Mountain College, nacimiento del Actor's Studio, el Living Theatre, la Judson School, y de las grandes universidades americanas, todas ellas convertidas en laboratorios colectivos en busca de nuevos encantamientos y de las necesarias réplicas, en una sociedad dominada por el poder del consumo y el éxtasis del espectáculo. [...] Sin embargo, ante la preponderancia de un modelo ideológico americano que trata de imponer una forma de regulación, se perfilan otros escenarios, como contrapunto y afán de resistencia y emancipación: el teatro-happening, el teatro laboratorio, el tropicalismo [...], todos los cuales cuestionan el modelo teatral en su forma narrativa y su sistema de gestos, y tratan de liberarlo de las constricciones del texto y recuperar el espíritu de provocación de las primeras vanguardias, desde el teatro experimental

---

vestido completamente de negro, con una capucha que oculta su rostro como el kurogo del kabuki, y se encarga de mover la mano izquierda; y el ashizukai, vestido igualmente de negro y el último en la jerarquía, que se ocupa de manipular las piernas, situándose gran parte de la función medio en cuclillas" (Iglesias, 2006).

hasta el teatro de la crueldad, desde el teatro del absurdo hasta los teatros de agitación propagandística (Stenne, 2007, 308).

El fenómeno teatral, pues, se bifurca en dos direcciones.

### 3.6. Los pasos hasta...

A finales de los años setenta los caminos que recorre el teatro en las diferentes épocas ahora se conjugan en un teatro vivo; hacia los ochenta, que parte del cuestionamiento social, la identidad, el teatro como tesis de vida, el cuestionamiento de la realidad y la espectacularidad<sup>130</sup> del espectáculo como forma de fuga de esa realidad, en donde, pareciera que la vida se vuelve tenue, pues se intenta hacer irreal (Delcuvellerie, 2008), volverla fantástica, asombrosa, posible; se vuelve un sueño.

Espectacular es la afirmación de la apariencia y de la mano, la afirmación de la vida humana, social, a partir de la apariencia (Debord, 1967), de la imagen; es el objeto sobre la idea, sobre el pensamiento; es la vista desprovista de la mente, seducción por seducción. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como negación visible de la vida: como una negación de la vida que se hizo visible.

---

<sup>130</sup> Guy Debord escribe en 1967 que lo espectacular está constituido por signos de producción que remiten como finalidad a su propia producción.

A esto responde el teatro de calle de esa época, pero también se nutre de ella, se nutre de la imagen, del artificio, de la ilusión, y a la par convive con un teatro más ritual, de un origen mucho más humilde.

- **Intervención**

Si por un lado se realizaba un cuestionamiento a los modelos estéticos y ficcionales, a la par se utilizaba la calle para cuestionar el sistema social. Hace su aparición nuevamente el nombre *Agitprop* vinculado a grupos artísticos, que fuera de las instancias oficiales cuestionaban al gobierno o buscaban reivindicaciones sociales.

Los grupos empiezan a intervenir la vida cotidiana. La intervención del espacio público, fuera de un contexto festivo, comienza a cambiar la idea que se tenía hacia esta forma de ver o hacer teatro; en una época de intervención constante, el teatro se vuelve intervencionista, la idea era accionar en diversos lugares: parques, jardines públicos, calles, etc.

### 3.7. Nuevos grupos, nuevas estéticas, nuevas búsquedas

Hacen su aparición en esta palestra el Teatro Campesino, de Luis Valdés, otros grupos y artistas en diversas disciplinas; el músico, escritor y poeta Amiri Baraka's—cuyo verdadero nombre es Everet LeRoi Jones's—, y Black Revolutionary Theater (BRT) durante los 60 y 70, quienes formaron parte del movimiento de protesta

durante esos históricos y tumultuosos años. Las actuaciones de estos grupos estaban ligadas fuertemente con las actividades políticas, culturales y espirituales de aquellos a quienes representaban. Su intención era propiciar una transformación social en la estructura estadounidense mutando las prácticas que hasta esos años seguían siendo predominantes en buena parte del país. Sus fundaciones van asociadas a movimientos de huelga o de reivindicación social o revolucionaria. El BRT toma, por ejemplo, las formas rituales para operar, con lo que unen a su audiencia y a los artistas en una protesta y celebración a la vez, igual que lo haría el Teatro Campesino; durante esta época no solo se hace patente el poder social sino que inculcan un espíritu de fe colectiva y de optimismo revolucionario.

### 3.7.1. Living Theatre

Durante la década de los sesenta, uno de los grupos norteamericanos que se convierte en símbolo y vértice en el teatro de experimentación es el Living Theatre, que hacía un trabajo escénico desapegado de objetivos comerciales. El público donaba casi a la gorra (Dachy, 2007) lo que ellos quisieran y pudiesen. Un teatro revolucionario cuyo objetivo declarado era la transformación social y política.

Esta agrupación, el Living, fundada en 1951 por Julian Beck y Judith Malina, apuesta por una colectividad, por el encuentro entre el actor y el espectador, siempre buscando crear con el teatro un espacio de transformación y conciencia. En 1963 cierran su teatro, luego de que Beck y Malina habían sido encarcelados por un tiempo; es entonces cuando deciden viajar al viejo continente, donde

realizan sus trabajos más representativos. *Mysteries and smaller pieces* (1964), *Frankenstein* (1965) y *Antígona* (1967) forman parte de esta etapa, en donde la participación del público era fundamental, pues buscaban propiciar una situación real. En 1968 presentan en Avignon, *Paradise Now*, “un espectáculo sobre la liberación y de liberación. Un viaje espiritual y político hacia la revolución anárquica no violenta” (Cruciani y Falletti, 1992, 89).

*Paradise Now* tenía como objeto generar una revolución permanente; en él desarrollan acciones que intentan inducir al público para que las realice conjuntamente con los actores. El texto, un trabajo sobre ritos físicos y psíquicos, funciona como anuncio de lo que sucede o sucederá; así, cada rito va asociado a visiones: muerte, resurrección del indio americano, la repetición, que son parte del rito que genera una constante.

Este es un breve comentario de textos y acciones que sucedían en ese espectáculo:

No tengo derecho a viajar sin pasaporte, no sé cómo detener una guerra, no podéis vivir si no tenéis dinero, no tengo derecho a fumar hierba, no tengo derecho a quitarme la ropa.” Tras la visión se da una acción preparada sobre papel en función de la topografía. Ejemplos: “New York City. Cómo el rito del teatro de guerrilla y la visión de la muerte y de la resurrección del indio americano conducen a la revolución de las culturas./ Libertad el teatro. Este teatro es el vuestro,

actuad. Hablad. Haced lo que queráis. / Nueva York. Ocho millones de personas viven en estado de excepción y no lo saben. / Cuando criticas radicalmente estás construyendo. Ni qué decir tiene que tales ambiciones reclaman otra relación con la escena, con el público, en la calle (Dachy, 2007, 295-296).

El Living es un colectivo coherente ideológicamente y respecto de sus preceptos de búsqueda; pondera además el trabajo de comunidad, y ve en el teatro una herramienta de expresión. En 1970, durante su estancia en Brasil, comienza un ciclo de creaciones colectivas para intervenir calles, fábricas, manicomios, etc. Durante esta época, conocida como el ciclo de *La herencia de Caín*, se fueron agregando países y espectáculos: *Siete meditaciones sobre el sadomasoquismo político*, *Seis actos públicos para transformar la violencia en concordia*, *La destrucción de la torre de dinero*, y más.

El teatro del Living usa el adentro del espacio cerrado como abierto y público; la sala es la plaza, la palestra desde la cual se genera conciencia; salir a la calle implica la lucha, la acción pura de tomar en propias manos la cuestión contra la violencia y la represión. Pero el teatro de calle no es diferente a lo que hace en el interior del teatro; no es tanto el lugar sino el grupo el que induce y propone un modo de vivir y presenciar las cosas, generar símbolos (objetos, acciones) positivos y negativos de nuestra sociedad. En cualquier espacio se puede crear el espacio de teatro, el lugar en el cual unas personas llevan a cabo rituales o acciones simbólicas cuyas bases, principalmente, no se hallan tanto en la



estructura organizativa sino en la cohesión hacia el mensaje que se quiera expresar.

### 3.7.2. Bread and Poupet

El Bread and Poupet,<sup>131</sup> fundado por Peter Schumann en 1961 en la ciudad de Nueva York, se caracteriza por su activismo político: “Siempre hemos necesitado un teatro que represente una crítica de costumbres, que vaya contra los privilegios de todo tipo, culturales y sociales. La *Commedia dell' Arte* lo ha realizado durante dos siglos” (Salvat, 1996, 50); esta consideración está ligada al uso que hace Bread de la máscara.

Schumann parte de la concepción de que el teatro es necesario y vital para el individuo: “[...] El teatro es como el pan, más que una necesidad”.<sup>132</sup> Es este un teatro de marionetas, una renovación del lenguaje teatral a partir del uso de objetos inanimados que son operados por un colectivo de actores, animadores o manipuladores, en el camino de lo experimental y la vanguardia, de connotaciones revolucionarias. Es una propuesta que parte de actos sencillos y del uso de marionetas, lo cual enfatiza en la sencillez del movimiento para potenciar el contenido (Popper, 1989, 73). Lo que se intenta es regresar la calle, como ya

---

<sup>131</sup> En el libro *Dramaturgias de la imagen*, de José Sánchez (1994 a, 99), el autor alude al trabajo de Comediants en relación con el Bread and Poupet: “Decididamente festivo, el trabajo de Comediants conecta con los intereses plásticos del Bread and Puppert, aunque desde una posición que se define no desde la ideología política, sino desde la ideología vital, como anárquica. Entre las aportaciones de Els Comediants a la escena española y europea habría que destacar la recuperación realizada por La Cuadra en el contexto andaluz, y la apropiación de los espacios públicos en un momento histórico en que se producía en España el desmontaje de la dictadura y la transición hacia la democracia. Els comediants participa en este proceso reivindicando la calle, la libertad, la anarquía creativa, el hedonismo y los signos de identificación de una cultura adormecida por el régimen fascista”.

<sup>132</sup> Este fue el lema del Bread and Puppert, que deja en claro su condición e idea estética y de acción.

hemos mencionado en más de una ocasión, como espacio público, reivindicarla: “la calle es de todos”, “la calle es libre”.<sup>133</sup>

En una entrevista dada por Schumann a Frank Jotterand en 1966, se advierte claramente la postura política, estética y técnica del director del Bread and Puppet, quien dice:

No crea que dramatizar un problema pueda implicar una solución, pero las personas toman conciencia de su importancia, tanto si son propietarios como inquilinos, pacifistas o soldados, de uno u de otro lado de las barricadas. Se les debe interesar, sin entrar en detalles, sin intentar hacerles comprender los diversos aspectos de la cuestión, sin preguntar cuál será su reacción. Tanto da: se monta un espectáculo tan fuerte como sea posible, y parece real por el solo hecho de que creemos verdaderamente en su realidad [...] En la calle, las personas no son sensibles a un espectáculo realista [...] Las máscaras y los maniqués, algunos de los cuales miden tres metros de alto, nos

---

<sup>133</sup> La época de los 60 y 70 se caracteriza por una alta experimentación; es un arte subversivo desde el punto social, hasta la transgresión de los tabúes. Uno de los grupos más significativos en este sentido fue el creado por los vieneses Brus, Muehl, Nitsch y Schwarzkogler. Sus actividades, contempladas en el *accionismo*, experimentaron con la transgresión de la integridad física y la dignidad de la persona realizando sesiones de sadomasoquismo, escatología, urología, etc. El punto de partida de este grupo fue el *Teatro de los Misterios y las Orgías* de Nitsch. “El tipo de acciones propuestas por los accionistas se inscribe en el campo del arte y se reivindica como tal. Aunque los procesos judiciales de los que fueron objeto pueden alterar la reflexión sobre sus actividades, del mismo modo que el suicidio de Schwarzkogler en 1969, el debate no deja de estar abierto a la hora de valorar lo que los accionistas mostraron en un contexto austroalemán, en el que quizá faltara serenidad pero no arte [...] ni psicoanálisis [...] El accionismo sigue siendo un caso problemático que sin duda solo puede descifrarse por medio de las explicaciones dadas en el transcurso de la ejecución de sus obras” (Dachy, 2007, 301). Como ejemplo citamos algunas por su cercanía al performance extremo: “Brus pinta telas tituladas *Pintura, Autopintura, Automutilación, Tortura...* Juega con el contraste del blanco y del negro, utiliza tijeras, clavos, hojas de afeitar. En 1968, en el transcurso de una acción, *Acontecimiento: arte y revolución*, se cubre el cuerpo con sus propios excrementos, se bebe la orina y se masturba cantando el himno nacional austriaco (*sic*). Fue detenido y condenado a seis meses de prisión” (Dachy, 2007, 301).

permiten dar esa impresión: “más auténtico que la naturaleza”. De hecho, tenemos dos técnicas: escenas breves, presentadas en la calle o en la plataforma de un camión en la que pueden situarse dos o tres personajes que condensan toda una historia con algunos gestos y palabras, y largas demostraciones que organizamos para las “marchas de la paz”. En este último caso el espectáculo se renueva infinitamente (Schumann, 1999, 79).

### 3.7.3. Teatro Campesino

El Teatro Campesino nace en 1965, cuando Luis Valdés lo funda como apoyo a César Chávez y a los agricultores itinerantes, *Los Brazeros*, quienes estaban en huelga contra los cultivadores de uvas de Delano, California.

Este teatro chicano trataba de poner al descubierto los problemas sociales y políticos que asedian a los mexicoamericanos. Dos serían las fuentes principales que influyeron su trabajo: el teatro de agitación, propagandístico, y el teatro épico de Brecht, ambas transmitidas por San Francisco Mime Trupe y el Bread and Puppet Theater, aunque en ningún momento él pierde su propia estética; si bien lo influyen no los imita indiscriminadamente (Hernández, 1993), con lo cual genera un teatro autónomo que nutre y produce su propia idea.

El propio Valdés describió los comienzos del teatro campesino como una respuesta emocional e inmediata en relación con lo que ocurría en la huelga:

El primer huelguista que representó a un esquírol en el teatro lo hizo para saldar una cuenta con uno particularmente terco con quien había hablado ese día en los campos. La sátira se convirtió en un arma y pronto fue apuntada hacia contratistas, propietarios y mayordomos conocidos y despreciados. El efecto de aquellos primeros actos sobre los huelguistas de Delano apilados en el filipino *hall* fue inmediato, intenso y catártico. Los actos eran fieles a la realidad de la huelga (Hernández, 1993, 55-56).

La forma dramática más usual, ideada por el propio Valdés, fue el acto:<sup>134</sup> pieza improvisada y corta, con una duración de diez a quince minutos, diseñada para inspirar a los espectadores a la acción social, y que intenta esclarecer puntos específicos de problemas sociales, satirizando la oposición, a través de demostrar una solución posible y expresando lo que la gente siente (Chávez, 2007). La explicación de su estructura estética de trabajo da cuenta de sus propias concepciones políticas, estéticas y filosóficas. Dice:

Hasta el nombre que le dimos a nuestras pequeñas presentaciones refleja la urgencia apremiante con que trabajábamos día a día. Podríamos haberlos llamado *skits*, pero vivíamos y hablábamos en el español del valle de San Joaquín (con fuerte influencia tejana) de modo

---

<sup>134</sup> Esta forma dramática se nutre de la *Comedia dell'Arte*; la constituyen una serie de sketches, poblado de *lazzi*, dirá Oliva (2000), una estructura en donde sus personajes son reconocibles, tipificados. Ana Isabel Fernández Valbuena (2006) comenta que el *lazzi* o *lazzo* es una microacción flexible que puede bien dilatarse o bien comprimirse según se requiera en la secuencia dramática en el momento de la interpretación, lo que lo convierte en uno de los ejes de la composición de *all'improvviso*.

que necesitábamos un nombre que tuviera sentido para la raza. Cuadros, pasquines, autos, entremeses, parecían todos demasiado intelectuales. Empezamos a llamarlos actos por la falta de mejor nombre, falta de tiempo y falta de interés en sonar como estudiosos españoles clásicos (Hernández, 1993, 56).<sup>135</sup>

### 3.7.4. Odín Theater

Fundado en 1964<sup>136</sup> por Eugenio Barba en Oslo, quien hasta hacía poco había fungido como observador, espectador y relator de Grotowski, uno de los directores más influyentes en el teatro contemporáneo, y quien influirá no solo a Barba sino al teatro en occidente.

Otra influencia que Barba tuvo proviene de las artes escénicas orientales, principalmente el *kathakali*,<sup>137</sup> que pudo observar en su viaje a la India en 1963.

Barba menciona sobre los primeros años del Odín:

[..] Comenzamos a elaborar un modo de estar presentes a través del lado sonoro, emotivo del lenguaje, a través de su emotividad, la irradiación casi magnética de las acciones físicas, a desarrollar lo que se podría llamar un lenguaje emotivo y sin embargo, bien articulado,

---

<sup>135</sup> Hernández cita de memoria a Valdés, quien lo aborda en actos, pp, 5-6.

<sup>136</sup> Ese grupo ha influido a diversos colectivos de trabajo, grupos y compañías. En este trabajo abordaremos a dos grupos: uno en donde su directora se declara alumna de Eugenio Barba (teatro La Buya); y el otro, uno de los grupos teatrales más antiguos (Tascabile di Bérgamo), con quienes comparten el entrenamiento oriental como base fundamental de su preparación.

<sup>137</sup> Estilo de danza teatro tradicional hindú. La palabra *kathakali* está compuesto por la palabra sánscrita “katha” (historia) y la dravídica “kali” (drama u obra), que denota sus orígenes ario-dravídicos (De la Dehesa, 2010), por su vertiente *tandava*, que solo los hombres lo bailan y tradicionalmente los personajes son representados por el sexo masculino. El control de su cuerpo, por el entrenamiento, y principalmente el facial, hace que algunos bailarines de *kathakali* puedan controlar sus músculos a voluntad de una manera sorprendente.

perceptible, comprensible al nivel de la inteligencia de los sentidos” [...] (Masgrau, 1994, 12).

Lo anterior era con el fin de atraer la atención de sus espectadores, y que dicha atracción no partiera solamente de lo verbal sino de lo extraverbal. Su intención era mantener la atención de aquellos que observaban el espectáculo.

Uno de los momentos fundamentales en la historia de este grupo se da en 1974, cuando tiene lugar por primera vez el trueque, si bien ya existía desde años antes y consistía en reuniones con un grupo de la localidad en donde estuvieran ensayando para compartir con ellos la escena. Cuando, en el año en mención, el Odín se encontraba en Carpignano del Salento, después de un mes de trabajo aislados, se encaminan con sus instrumentos musicales a visitar a unos amigos en el pueblo<sup>138</sup>. Al llegar a la casa que visitarían nadie se encontraba, por lo cual decidieron esperar en la plaza; la gente que se había arremolinado alrededor de pronto se convirtió en un público espontáneo y así, ellos, los extranjeros, respondieron a la petición silenciosa de aquellos que se encontraban alrededor y comenzaron a tocar, cantar, compartir con ellos como si estuviesen entrenando, ensayando, improvisando. Y así, ante este regalo, la sorpresa fue grata cuando aquellos que escuchaban al cabo de una hora comenzaron a intervenir, replicándoles con canciones populares de su pueblo (B. Ruiz, 2008, 407), y, sin

---

<sup>138</sup> Imaginemos que para aquel pueblo de la provincia italiana ver llegar a ese grupo de seres extraños con sus instrumentos musicales a cuestas, su cabello y vestimenta, ya en sí resultaban fuera de lo común.

más, comenzó el trueque<sup>139</sup> y la idea del mismo como un espacio de encuentro e intercambio, en donde la mercancía intercambiada es la cultura de los participantes: música, danza o historias populares.

La idea del trueque y la exploración de diversas culturas se convirtieron en partes fundamentales del pensamiento del Odín, lo que los transformó en un difusor de las artes de calle y del estudio antropológico.<sup>140</sup> Sus espectáculos de calle parten de la exploración del espacio exterior como un escenario encontrado en relación con la dramaturgia, y también del uso de elementos circenses como forma de capturar la atención, es decir, diversos elementos como zancos, máscaras, vestuario colorido y todo aquello que pudiese amplificar la presencia del actor. El Odín además trabaja con música en directo en sus espectáculos; no separan actor, actor-músico, del actor que danza sino que los tres convergen en uno solo.

El Odín sale al exterior para toparse con el significado de su propia existencia, va de lo microsocioal a lo macrosocioal en un estado de encuentro, ni buscado ni deseado (Cruciani y Falleti, 1992), sino en forma de suceso. La calle es para el Odín una experiencia límite, un espacio de tránsito y migrante, donde el afuera siempre será el espacio del viaje.

---

<sup>139</sup> Esta dinámica la continuaron en otras latitudes; algunas de su experiencias quedaron registradas en la película *Las dos orillas del río*, de 1978, en donde se detalla lo acontecido al grupo en su visita a Perú.

<sup>140</sup> La expedición antropológica, el viaje como forma de descubrimiento personal. En relación con este tema, Taviani (1977) realiza un estudio crítico en donde relata el viaje realizado por la actriz Iben Nagel Rasmussen, quien, vestida y con los elementos de *El libro de las danzas* (Barba, 1974), recorre un pueblo de Cerdeña, Surule, a modo de iniciación y definición como actriz. Torgeir Wethal (1974-1976) realizará la filmación de *Vestido blanco*, la cual retoma la idea de lo realizado por Iben Nagel Rasmussen, pero basado en un actor *clown*, igualmente a modo de expedición antropológica.

El llamado tercer teatro, presentado como manifiesto en Belgrado durante el año 1976, dice: “*The Third Theatre lives on the fringe, often outside or on the outskirts of the centres and capitals of culture*” (Barba, 1999, 169-170). Convoca a su alrededor una aglomeración de seres que se definían como actores, directores y trabajadores de teatro que no eran reconocidos como profesionales por no tener una educación teatral tradicional, pero que se definían como profesionales del arte escénico teatral; compañías jóvenes que buscaban un nuevo público y que vivían por y para la creación teatral. “El Teatro de Grupo, el Tercer Teatro indica una realidad que para ser comprendida requiere a la superación de cada etnocentrismo teatral” (Barba, 1989, 9), lo que genera una libertad que posibilita la aparición de nuevos lenguajes y relaciones humanas; así, este Tercer Teatro es un laboratorio social en donde convergen grupos y espectáculos. Es un espejo que pone el dedo en las dudas, peligros y utopías, y mira de frente a su interlocutor; posibilita una comunicación dialéctica entre cultura y profesión (Barba, 1989, 9). Hace ver, además, todas las posibilidades de las diversas y múltiples relaciones, que van desde el grupo a todos los individuos que conforman el entramado social horizontal y vertical.

### 3.8. Hacia el siglo nuevo: los ochenta se vuelven animados

Al finalizar la década de los setenta se comienza a gestar un cambio en el teatro de calle, la percepción de la calle, la búsqueda del lenguaje. Pellettieri (2008)



alude a la nueva relación de lo técnico e ideológico, lo cual redefine los abordajes de calle hacia la ciudad. El desplazamiento de lo político-militar hacia conceptos temáticos de comunidad es una nueva visión del espacio y de la ciudad, de la concepción del pueblo y del entramado social. Si en los sesenta y setenta las manifestaciones populares, los conflictos militares, conformaban el abanico espacial en que se desenvolvían grupos de calle de uno y otro espacio del mundo; ya en los ochenta y los noventa se gesta un cambio en el sentido y la simbología. No se dejan de lado los conflictos sociales, pero sí existe una cierta relajación, que quizá ahora en el siglo XXI aparezca nuevamente, veremos; pero el planteamiento de aquellas épocas era hacia la comunidad, se buscaba la instauración de situaciones en la calle que generaran encuentros y ceremonias sociales (Carreira, 2008), que debían o tendrían la capacidad de discutir la ciudad.

La temática se enfoca ahora a ver al hombre en su desarrollo social, pues los conflictos del hombre curiosamente los provoca el hombre mismo.

Quizá el reflejo de verse a sí mismo como espejo y de la necesidad de un pueblo, en cierto momento lo hayan generado los grupos de teatro de calle de estos años que se encuentran inmersos en otras búsquedas. Si el apogeo social en otros espacios ya había pasado a ser una tibia comodidad, en el extremo sur de Europa se gestaba un cambio significativo. Durante finales de los setenta e inicios de los ochenta, en España se da la transición política.<sup>141</sup> La muerte de Franco había

---

<sup>141</sup> Ya el teatro había estado haciendo su labor a puerta cerrada, según expresa Villanueva y Rico (1992, 436): "[...] El teatro tuvo un importante cometido en la transición política que llevo a España desde la dictadura a la

sucedido en 1975, y es hasta entonces y gracias a ese marco que muchos grupos voltearon hacia otro lugar que no fueran los teatros establecidos, y buscaran espacios en la calle, en circo o cabarets. “Si bien el auge del teatro de calle tuvo una duración limitada” (Sánchez, 2000), esto ayudó a que las compañías se apropiaran de nuevos lenguajes y técnicas, y exploraran nuevas relaciones escénicas que se desconocían hasta ese momento, y que colaboraron a generar el lenguaje particular de cada grupo de esta época. Pero más que nada se comienza a cuestionar el concepto de espacio teatral; así, cuando el teatro de calle pierde interés, se asimila como mera animación (*Ídem*) y se regresa a la sala, este bagaje apropiado se va con grupos con los cuales se genera un concepto escénico que se verá profesionalizado y desarrollado; La Fura dels Baus en Cataluña o La Tartana en Madrid son ejemplos de este manejo de tiempo y espacio.

Sobre ese tenor apunta Toni González.<sup>142</sup> Sirva entonces la siguiente cita para zanjar un tema que es arduo; la intención de este trabajo es dar una panorámica, al vuelo en muchos de los casos, sobre la historia del teatro de calle:

---

democracia. A falta de otros centros de reunión y debate de los problemas habituales del momento, el escenario se convirtió en ese lugar de encuentro que se reclamaba. Aunque el pretexto era, simple y llanamente, ir a ver una obra teatral, detrás de ello se entrecruzaban evidentes posiciones políticas. Allí se podía ver aquello que no veía en la calle, oír lo que no se oía y, en definitiva, participar en temas que hasta entonces se habían mantenido en estado letárgico”. Otro punto de vista nos lo ofrece Lechado (2005, 214), quien comenta en relación con el teatro y la Movida que “el teatro es un arte, pero, como el cine, también un negocio colectivo, por lo que no es de extrañar que siguiera sus propios cauces y estrategias. Requiere además mucha más disciplina que el cine, por lo que resulta una forma de expresión poco adecuada para la efervescencia vana y difusa que adoptó la movida en Madrid y en la mayor parte de España [...] Por supuesto, en Madrid también se intentó hacer algo a través del teatro de calle y las salas alternativas, como el Alfil, pero el esfuerzo resultó estéril. Aparte de la propia personalidad de Madrid, la ciudad en la que todo el año es carnaval, el teatro de vanguardia ha encontrado un sinfín de dificultades desde la toma del ayuntamiento por la derecha clerical poco después de la muerte de Tierno Galván. La movida tuvo algo de milagroso en el sentido de que consiguió que, por un momento, Madrid pareciera una ciudad moderna”.

<sup>142</sup> Consultor independiente y Director artístico de Barcelona Arts de Carrer durante esa época.

En nuestro país, con la llegada de la democracia, la transición y la recuperación de la calle para los ciudadanos, numerosos artistas no pudieron resistirse a la tentación de acercarse a la gente, y allí, en el espacio público, sin barreras, ofrecieron su trabajo a todo aquel que lo quisiera gozar. Poco a poco, este impulso se fue perdiendo. La política de construcción de grandes infraestructuras culturales, la normalización lingüística y la pérdida del uso subversivo del arte provocó que este haya quedado recluido dentro de los modernos edificios que nos han homologado a Europa [...] (González, 2002).<sup>143</sup>

- A modo de recapitulación: tiempo pasado

Ese dicho popular que reza “todo tiempo pasado fue mejor” pareciera aplicarse al teatro de calle, que respira con añoranza su pasado. Los años 70 son vistos como los años dorados del teatro de calle; sus técnicas, estéticas y formatos fueron nuevamente sacados a la luz durante estos años y generaron un encuentro real con la calle pública y el ciudadano de a pie. Los setenta corresponden a un teatro de ruptura –aunque todo cambio lo implica– que busca nuevas formas de

---

<sup>143</sup> Sirva la siguiente cita de Sánchez y Abellán (2006, 19-21) para aportar una visión mucho más clarificadora: “La tarea normalizadora, entendida desde el teatro institucional consistía en ofrecer al público un repertorio nacional e internacional, en puestas en escena que pudieran competir con las realizadas por los grandes teatros públicos europeos[...] El estado impulsó la profesionalización del sector mediante la “concertación”, una fórmula que se aplicó también a nivel autonómico (con especial incidencia en Cataluña) y que permitió una estabilidad hasta entonces impensable y la planificación de la producción a medio plazo [...] Este fue el marco en que iniciaron una nueva fase de producciones. Els Joglars, Comediants, La Cuadra, Albert Vidal y Carlos Santos, y comenzaron a trabajar Gelabert y Azzopardi, Mudances, La Fura dels Baus, La Cubana, Zotal Danat Danza, La Tartana, Bekereke, Cambaleo, Teatro de Norte, La Zaranda, Atalaya, Arena Teatro o Mal Pelo [...] La consolidación democrática provocó que la urgencia política que afectó al teatro independiente y la alegría y responsabilidad ciudadana que compartió el teatro de la transición desapareciera de los escenarios”.

producción, de acción, de realización; un teatro que ya había sido expresado en el manifiesto de los Goliardos<sup>144</sup> en 1966, el cual en su primer punto dice: “[...] El teatro debería estar al alcance de toda la sociedad y no ser nunca privilegio de una clase opresora” (Cabal, 1983, 14). Esta agrupación desaparecería en 1974. Su director, Ángel Facio, pasa de la anarquía a la burla domesticada de la ironía y expresa: “No queremos cambiar nada directamente. No creemos que del teatro salga ningún tipo de revolución” (Peinado, 2007, 125); un grupo que había pasado de expresar su manifiesto y lo había convertido ahora en las *27 notas anárquicas a la caza de un concepto* en 1971,<sup>145</sup> en donde reivindicaban que el teatro independiente había caído en las redes de la institución.

El ingreso a los 80 marca la entrada de las regulaciones hacia este sector teatral; espacios y grupos fueron de pronto sometidos a leyes y regulaciones, además de visualizar un claro enfoque comercial, lo cual profesionalizó a muchos grupos pero con la consabida pérdida, o abandono, de aquello que fue fundamental o prioritario durante la década anterior;<sup>146</sup> es decir, el cuestionamiento social y político.<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> Los Goliardos descubren un paradigma de creación artística con el cual logran superar el anquilosado teatro de los sesenta, pero al mismo tiempo logran mantener un compromiso con valores contemporáneos para esa época, que apenas eran calculados por el gobierno de la dictadura (Peinado, 2007).

<sup>145</sup> La importancia de este grupo radica en el rompimiento generado por su trabajo, por su forma y método de realizarlo. Su modelo de producción será seguido por otros grupos, quienes se lanzarán a la ruta en las siguientes décadas.

<sup>146</sup> En el libro *Tendencias alternativas en el teatro londinense de los años 80*, de Juan Carlos Hidalgo Ciudad, se comenta: “[...] Lo cierto es que la producción de tipo socialista, que conecta directamente con la tendencia ‘concienciadora’ del ‘teatro alternativo’, disminuyó considerablemente en los 80 y apenas surgieron compañías de esta índole. En una década conservadora, iniciada con un fuerte recorte presupuestario para las artes, los primeros proyectos afectados fueron los de orientación socialista y liberal [...] No es casual que CAST, la compañía decana del ‘teatro alternativo’, decidiera en 1981 abandonar el circuito teatral para dedicarse al teatro de variedades –sketches, canciones y chistes. Sus espectáculos se dirigían a un público obrero y se representaban en pubs y teatros de tradición popular como el Hacney Empire en Hanckney, un barrio”; esta compañía compartía con AgitProp Street Players una fuerza que los había llevado a generar una infraestructura que les posibilita continuar con sus actividades durante la década de los 70, aunque con la llegada de los 80 desaparecerán o mutarán su forma de trabajar, mientras otras compañías usaban la plataforma escénica para lanzar sus ideas políticas y sociales [...] estos dos grupos mencionados se nutrían

Pensemos en el 68 en Francia o bien la frase del 76 de Fraga;<sup>148</sup> el teatro de calle en esos tiempos tenía una razón política de ser, social de ejecutarse y estética de accionar; había que recuperar las calles, y el éxito se debió en aquella época a que “había algo en contra de lo que luchar y unos moldes por romper, y los rompimos” (Baulies, 1992, 16), y eso se intentó. Los grupos en esta época se fueron decantando; cuando aquello que se pretendía romper se logró, el teatro de calle perdió aquel sentido de conquista (*Ídem*) y recuperación espacial. Es entonces que aquellos grupos con una propuesta estética artística, clara y definida, son los que logran continuar y muchos otros irán, por esa pérdida de objetivo que mencionamos, desapareciendo en algunos casos.

Durante la década de los 90 e inicios de este nuevo siglo, el teatro de calle ha continuado; grupos, artistas y festivales especializados<sup>149</sup> se discuten un mercado especializado también, conjuntamente con grupos y artistas que toman la calle como medio de expresión, ya que su trabajo no tiene o no ha llegado en algunos casos a las salas; o en otros la calle es un medio de sobrevivencia y lugar de

---

de un mayor sentido estético y teatral lo cual generó que su éxito y acogida fuera superior (Hidalgo, 1994, 196).

<sup>147</sup> En algunos casos estas compañías se han convertido en la actualidad en Marcas Registradas. En una clase con el doctor Emilio Peral, este hacía alusión a que la firma Federico García Lorca era una marca. Claro, pienso como lo es el CHE, el Odín, El living y el Bred, que siguen siendo y haciendo lo que han realizado por años y se les cuida pues es parte del museo vivo que a la sociedad le queda. Aunque también se debe comentar que la calidad de los trabajos de estos grupos en cuanto estética e ideología supera con mucho a otros grupos que han desaparecido o solo han quedado reseñados en alguna breve página de algún libro.

<sup>148</sup> Siendo Ministro de Gobernación y tras el intento de la oposición de realizar una manifestación el primero de mayo mencionó: “La calle es mía”.

<sup>149</sup> Solo por apuntar tres países y un cruzar de mar en general: Europa: en España: Fira de Teatre al Carrer de Tarrega, Festival de Teatre al Carrer de Viladecans, Feria de Teatro de Calle de Espartinas La Teatral, Festival de Artes Escénicas y Calle Malpaís, Umore Azoka-Feria de Artistas Callejeros del Humor de Leioa, Festival de Teatro de calle de Villareal. En Francia: Chalons Dans la Rrue Festival d'Avignon, Eclat d'Aurillac Arts de la Rue en Pays de Morleaux, Festival a Nous la Rue, Festival Coup de Chauffe, Festival de Morlaix, Festarts. Portugal: Festival Internacional de Teatro e Artes na Rua de Tavira. Portugal. Holanda: International Street Theater Festival. Limburg en América: Festival Internacional de Teatro de Calle en Zacatecas, Festival Int. de Teatro Palco y Rua en Brasil. EE.UU: Pecan Street Festival.

trabajo cotidiano. La calle se ha vuelto animada, se llena de cosas, eventos; forma parte del entretenimiento cotidiano.

Pero todos estos grupos, festivales y demás acarrearán una serie de problemas que impactan en la razón estética de producción del teatro; entre 1981 y 2001, se han estructurado y profesionalizado las artes de calle, en Francia al menos (Gonon, 2001). El reconocimiento va de la mano tanto de lo institucional como de lo profesional, al crearse circuitos de artistas de calle; pero aún falta por hacer, pues la mezcla y la interdisciplina siguen siendo motivos constantes, como no saber exactamente en dónde colocar los diversos espectáculos tan variados que pueden asistir a un festival de teatro de calle. Esto genera que en muchos casos los artistas de calle profesionales sean confundidos con amateurs o improvisados.

El director de Comediants, Joan Font, expresó a principios de los noventa que la crisis del teatro de calle no es de ideas o público; explica que es la síntesis que va de la mano con una formación académica (Baulies, 1992), pues las escuelas no preparan para este tipo de teatro. Otra postura será la expresada por Tom Girona, para quien el teatro de calle de principios de los noventa está muy anquilosado: “[...] No hay nada verdaderamente original y la gente se copia mucho” (Baulies, 1992, 17).

Otro motivo para que el teatro de calle en esa época tuviera un decaimiento fue por los apoyos tan limitados que se otorgaban o no se otorgaban; además, podemos decir que se vuelve a la sala y se olvida lo conquistado en la calle. En

Latinoamérica la situación del teatro de calle tenía un color especial, pues los grupos, en muchos casos, eran perseguidos, por lo cual tuvieron que emigrar. Es el caso de Teatro Núcleo de Ferrara, un grupo de teatro de calle argentino que emigró a Italia en donde todavía radican; y el de la prohibición en el Perú de los eventos en la calle; en México, el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, CLETA, en respuesta mantuvo el concepto de tomar las calles. La muestra es que, a un lado del festival oficial, el más importante en el país azteca, que es el Festival Internacional Cervantino en Guanajuato, México, esta agrupación crea en 1975 el Festival Internacional Cervantino Callejero del CLETA (FICCC), popular y alternativo, uno de los festivales populares independientes más prestigiados de la República, pero que durante muchos años sufrió la persecución gubernamental y que hasta la fecha no forma parte de los circuitos nacionales de teatro.

Durante la década de los noventa y principios de este nuevo siglo conviven expresiones de calle que van desde la superproducción hasta los mínimos elementos; y hay grupos que se han mantenido e incluso, en algunos casos, consolidado como compañías de renombre internacional.

En el siguiente apartado mencionamos algunas compañías que de alguna forma han marcado cambios sustantivos en el modo de ver y hacer teatro de calle; apuntamos algunas, siempre con la conciencia de que muchas más se quedan fuera y con la idea de hacer justicia en otro texto a esas agrupaciones que a pico de piedra logran formar su teatro de calle, uniendo a la sociedad del mundo.

### 3.8.1.

#### Comediants

Esta compañía, con la premisa de la época, el arte para el pueblo, nace en 1971 con un grupo de jóvenes que provenían de diferentes escuelas,<sup>150</sup> dirigidos por Joan Font;<sup>151</sup> según sus propias palabras: “[...] Éramos sinvergüenzas, decididos a hacer teatro con juego, dinamita, flores, violines, canciones, dulces, vino, café y copa. Ellos se habían propuesto hacer y ellas se dejaban hacer” (Coterillo, 1987, 58 en Vilanova, 2010).

Su teatro emerge como una voz de protesta contra el teatro culto, aquel que correspondía a los espacios cerrados e institucionales; buscaban un teatro que rompiera la barrera con el espectador, que naciera de la participación física, inmediata y directa hacia aquel que mira, e integrarlo no solo como parte estática sino como coautor de la representación (Catalá, 1997, 31). Un teatro donde el cuerpo físico se comprometiera y se colocara en riesgo; un cuerpo "prometeico, ávido de gozo" (Sánchez, 2000), gozo que fungiera como una herramienta detonadora de múltiples acciones, que recibiera las reacciones del público y que además fungiera como objeto de liberación colectiva (Saumell, 2001); y son los actores quienes hacen posible esa liberación hacia el gozo.

---

<sup>150</sup> En el Archivo Virtual de las Artes Escénicas se menciona que se habían conocido en el Grup d'Estudis Teatrals d'Horta y el taller del Sac; su primer trabajo lo ensayaron en donde otros grupos y creadores de esa época trabajaron: Els Joglars ensayaba aún por las mañanas, Mary d'Ous, y Albert Boadella, María Aurelia Capmany, Xavier Fàbregas y Albert Vidal daban clase por las tardes: la escuela de "Estudis Nous de la calle Aribau. viene en: <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=135>

<sup>151</sup> Discípulo de Jacques Lequoc.



Sus referentes escénicos tendrían relación con el Bread and Puppet, el *happening*, el Teatro Radical de USA. Compartió espacio durante aquellas épocas con Magic Circus o el Théâtre du Soleil. Comediants toma elementos de la cultura popular catalana, de la fiesta, del acercarse y relacionarse de una manera diferente con su público.<sup>152</sup> La transgresión<sup>153</sup> formaba parte de su estilo, pero una transgresión que toma elementos reconocibles y que puede identificarse con su sociedad. Su trabajo se basaba en la creación colectiva, tomando en cuenta los diferentes discursos de quienes componían el grupo. “[...] Cada obra un caleidoscopio con temas de las fiestas populares, a jugar por el público.”<sup>154</sup> Un volver sobre los mitos tradicionales, para darles vida renovados y tomados con humor. Con la pasión de volver el teatro al teatro, la magia que había perdido” (Catalá, 1997, 31).

El arribo del grupo a usar la calle como espacio escénico tiene que ver con la evolución de sus propios trabajos; la agrupación comentaba en una entrevista realizada por José Luis Alonso (1980): “[...] Solo faltaba salir a la calle, y un día

---

<sup>152</sup> “La propuesta de Els Comediants carecía de la intencionalidad explícitamente política del Bread and Puppet, de la profundidad y pretensiones antropológicas del Odín Teatret, de las preocupaciones dramatúrgicas del Footsbarn Travelling Company o de la solidez narrativa y espectacular del Théâtre du Soleil (grupos todos ellos con los que mantuvieron relaciones estrechas). La suya era una opción más lúdica, anclada en la sensibilidad mediterránea y determinada por la voluntad de distanciarse de las reglas que habían conducido al cuerpo moderno, al cuerpo urbano, aniquilando la espontaneidad y la naturalidad del cuerpo ‘grotesco’” (Sánchez, 2000, 87-88)

<sup>153</sup> Emmanuel Márquez, director mexicano, señala que en alguna ocasión, reunido con Comediants en Canet del Mar, ellos aludían a que su ruina fue realizar la inauguración de las olimpiadas; “después de ese día ya no fuimos igual”, dijo que comentaron.

<sup>154</sup> “En Non plus plis, observaba Moisés Pérez Coterillo, ‘estaban ya prefiguradas muchas de las constantes mantenidas por Comediants a lo largo de sus primeros quince fecundos años: la necesidad de reinventarse el espacio escénico; la fiesta mediterránea con su cortejo pólvora, música y cabezudos; la oscilación entre la euforia festiva y los registros graves de cierta trascendencia metafísica; la participación activa del espectador, la proposición de un juego para adultos-niños [...]’. Durante la década de los setenta, Comediants, practicó un teatro festivo y de calle, en versión infantil (Catacroc, 1974), espectáculo-taller (Moros i cristians, 1975), espectáculo ‘de azotea’ (Plou i fa sol, 1976) o baile tradicional (Revetlla o ball per a tothom, 1978)” (Sánchez, 2000, 88).

después de una representación lo hicimos. Fue como descubrir un espacio nuevo, un espacio donde dices: ‘Anda, pues sí que hay mucha gente y quizá lo que la gente necesita es coger confianza para volverse a encerrar luego dentro de los teatros’” (7). Su primer trabajo, de nombre *Non Plus Plis*,<sup>155</sup> se estrenó en 1972; este trabajo presentado en sala o espacio cerrado tomaba como lugar de la escena el patio de las butacas. Durante una de sus presentaciones en Madrid, en el Colegio Mayor de San Juan Evangelista, durante la fiesta final del espectáculo actores y público salieron todos juntos del recinto y, comenta Joan Font (2006), “al grito de ‘La calle es mía’ nos dimos cuenta de que la gente está en la calle y que era vital recuperar ese espacio para la creación, para la fiesta y la convivencia. La calle es nuestra segunda casa, es el espacio más democrático” (68). Este primer trabajo no fue pensado para abordar la calle, más bien trataban de generar la fiesta en el interior del recinto cerrado, llevar la calle al interior, a un público convocado, no a un público captado, encontrado.

En 1975 realizan un trabajo exclusivamente de calle llamado *Ceremonia inaugural y pasacalle*, en donde mezclaban el circo y la tradición catalana, donde la música acompañaba el montaje con piezas populares, tres años después Comediants alcanzó un punto álgido con la producción de *Sol solet*, en el que coincidían con la transición española adentrándose en “un terreno mucho más complejo, en donde los límites del teatro a la italiana eran sustituidos, las más de las veces, por

---

<sup>155</sup> La diégesis es la siguiente: “Un pueblo pacífico ve interrumpida la fiesta mayor por la llegada de un gigante de puro y sombrero de copa, y dos esbirros, un cura y un policía, que meten en la cárcel a la gente para que solo se diviertan los elegantes protegidos del gigante: una gata, un león, una rana y un asno. El pueblo y el público deciden que o jugamos todos o rompemos la baraja” (Catalá, 1997, 32); la fiesta final correspondía a un momento festivo.

explosiones de vitalidad que hacían, o salir del escenario o crear un nuevo sistema de relación absolutamente atípico. Por eso a la crítica le costó extraordinariamente definir las características de esos espectáculos, no sabiendo bien si se trataba de una fiesta popular, una función de animación o teatro de calle metido a veces en interiores” (Villanueva y Rico, 1992, 453).

Tres años más adelante rompen las fronteras de la representación con su trabajo *Dimonis* (1981), las cuales sitúan fuera del espacio tradicional; ya no rompen la platea o invaden la butaquería, tampoco proponen la salida en comitiva de todos los asistentes y participantes; ahora cualquier ciudad o espacio<sup>156</sup> es tomada por un grupo de demonios, toma ensayada y adecuada al espacio en donde se vaya a realizar; un trabajo en donde la pirotecnia es parte fundamental de lo espectacular de la puesta, un trabajo masivo donde ya no serán cientos sino cientos de miles los que podrán apreciar el trabajo escénico de Comediants. La reinstauración del carnaval,

la vida común o reino ‘angélico’ es avasallado por los demonios de la fiesta, Font lo diseña para cada lugar. Unos demonios invaden una plaza, calle o barrio y entre pólvora, fuegos, percusión y luces conquistan los edificios más emblemáticos para proclamar el reinado del infierno. Es un macro pasacalles, con numerosas paradas

---

<sup>156</sup> Mencionan en su *dossier* de prensa: “Cualquier ubicación de nuestro planeta puede convertirse en un escenario (una calle, una plaza o todo un barrio, un gran río, un prado, el Acueducto de Segovia, el Estadio Olímpico, la estación de metro de Times Square, el Palacio de los Papas de Aviñón o la Ópera House de Sidney), cualquier elemento puede ser objeto de dramatización (una botella de vino, una cama, una leyenda...) y todo tipo de lenguajes y formas de expresión (sombras, máscaras, teatro visual y objetual, *clown*, *Comedia dell'Arte*, títeres...) pueden convertirse en maneras inmejorables de llegar a espectadores de diversas culturas en todos los lugares del mundo y sin distinción de edad.”

simultáneas en varios sitios. El momento culminante es la batalla con los ángeles y su desalojo” (Catalá, 1997, 34);

así, durante esa década de los 80 montan *Ale* (1984), donde se proponía una historia de la humanidad, con una estética que iba desde el misterio medieval y danzas de la muerte, hasta llegar a su peculiar concepto de fiesta teatral participativa. *La nit* (1987) es su último espectáculo de la década. Y en cierto modo, tercera parte de una trilogía que se inició con *Sol solet*, y había continuado *Ale*.

La compañía se comienza a especializar en espectáculos de gran formato; así, durante la siguiente década realizarán diversos trabajos. Recuperación del *Carnaval de Venecia* en (1981-82); la *Cabalgata* de la Expo de Sevilla (1992); la inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona (1992); *Los genios del fuego* (1992); *Eseenari de carrer: zona en trànsit*, Grecia (1996); clausura de la Expo Lisboa (1998); *Cabalgata Memórias de água* (1998), en donde cierran una parte del barrio de Ribera; *Ritual de la cuenta regresiva* (1999); *El pájaro de los mil colores* (2000);<sup>157</sup> *El árbol de la memoria* (2004);<sup>158</sup> *Sarao del año* (2004);<sup>159</sup> *Elogio*

---

<sup>157</sup> Dossier del grupo: “El pájaro de mil colores propone un diálogo que, como un juego, debe motivar la reflexión creativa y el intercambio de ideas alrededor de la creación de un mundo sostenible. Queremos convertir nuestro pájaro en una embajada teatral que difunda el respeto por el medio ambiente y reivindique las fórmulas imaginativas que permitirán que la tecnología y la naturaleza convivan en armonía.”

<sup>158</sup> Dossier del grupo: “El Árbol de la Memoria es un espectáculo que se estructura alrededor de un gran elemento escultórico inspirado en la figura del árbol, situado en el centro de la plaza. La dimensión plástica de la propuesta es un elemento básico, y además de la originalidad, del atractivo y de la belleza propias de una escultura de grandes dimensiones, el árbol será una obra plástica en evolución constante que vivirá transformaciones espectaculares en función de las distintas actividades que se presenten en su entorno, y también de los distintos espectáculos que acogerá. El Árbol de la Memoria nació como un encargo del Fórum de las Culturas, Barcelona’04”.

*de la locura* (2005)<sup>160</sup> y *Mozart andante* (2006).<sup>161</sup> El grupo ha pasado a ser una compañía que contrata actores, y especialistas para cada uno de sus montajes.

### 3.8.2. La Fura dels Baus

Inició su viaje en 1979 en Cataluña, entre Moiá y Barcelona. Desde sus inicios este grupo ha sido uno de los más importantes de la escena contemporánea española actual y referente de un lenguaje escénico propio que se ha denominado el lenguaje furero, el cual lo definen ellos mismos en su página web como aquellos espectáculos que parten “de las características que tradicionalmente han definido el trabajo de La Fura dels Baus: utilización de espacios no convencionales, música, movimiento, aplicación de materiales orgánicos e industriales, incorporación de nuevas tecnologías e interacción con el público durante el espectáculo” ( La Fura dels Baus, 2009).

Sus primeros trabajos, lo que en su página denominan *prehistoria*, ese tiempo perdido en el aprendizaje, fueron espectáculos musicales, pasacalles, con su aire “hipioso y trotamundos [...] del grupo teatral” (Baus, 2004, 19) como los llamó el alcalde de su pueblo cuando pensaban representar: *Vida i miracles del pàges*

---

<sup>159</sup> Dossier del grupo: “Sarao del año propone un recorrido por el transcurso del año, inspirado en el calendario festivo mediterráneo, con las principales fiestas de cada mes y estación, según la heterodoxa visión de Comediants. Es un espectáculo participativo con un hilo conductor basado en la música y el baile.”

<sup>160</sup> Dossier del grupo: “Cabalgata que se inspira en los elementos más populares de la novela de Cervantes. En complicidad con esta idea, proponemos convertir la locura de Don Quijote en una cabalgata itinerante en la que el personaje convive con elementos visuales de grandes dimensiones, bandas musicales y artefactos sonoros. Es un espectáculo creado para conmemorar el cuarto centenario de la publicación de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*”.

<sup>161</sup> Dossier de grupo: “Ópera Andante es una invitación a participar activamente en una fiesta que recorre varios episodios operísticos, sacros y sinfónicos de la vida de Mozart, como homenaje al 250 aniversario del nacimiento del genio. Proponemos un viaje, a grandes rasgos, por la vida del genial compositor, en unas escenas llenas de música y acción. Aunque nació como cabalgata, posteriormente se adaptó a espectáculo fijo para que el público sea el itinerante.”

*Tarino i la seva dona, Teresina*. El grupo recorría Cataluña en una carreta tirada por un burro presentándose en ferias, nada diferente de lo que hacían otros grupos de la época; su teatro era al igual festivo, pero fue evolucionando hacia un teatro, una estética más transgresora, la estética de “lo desagradable” (Vilanova, 2010).<sup>162</sup>

En 1983 estrena *Accions*, donde se sientan las primeras bases de su estética, en la que ocurre una fricción constante entre el espacio, el ámbito, el público y el actor:

[...] Descuartizan un coche, se rebozan de pintura, amenazan con una cohetería de toro de fuego en un pueblo de aficionados al fútbol, se lanzan por una maroma colgados en postura fetal para estrellarse contra una lamina blanca, revientan bolsas de pintura contra el obstáculo en una visión vertical de quirófano o de suicida de rascacielos: rojo, marrón, negro... (Barea, 1984).<sup>163</sup>

Se ha querido relacionar este trabajo con la estética punk (Sánchez, 1994), puesto que es un trabajo transgresor y cuidado donde nada está al azar; el espacio es envolvente, de tal forma que el público no tiene espacio propio, es rodeado y rodea, es itinerante y estático.

---

<sup>162</sup> Influidos por Circo Aligre, este grupo, que se presentó en el Festival de Avignon en 1980, se definía como “descendientes directos, nietos y sobrinos, del supuesto circo eslovaco del Barón Aligre[...] el circo del siglo XIX incluía animales, canciones, escenas eróticas, voyerismo de “monstruos humanos” - la mujer barbuda, enanos, el hombre elefante[...] - riesgos mortales - trapecio sin red - , malabarismos, acrobacias y payasos. Mantendría una relación poco correcta con los espectadores: “[...] Si es preciso agarrar a un espectador por la barba y levantarlo en vilo, pues lo hago[...]”, declararía Barrabás, “uno de sus integrantes, a Fermín Cabal en una entrevista...” (M. Vilanova, *La Escena Callejera 1960-1984* 2010, 110). El Circo Aligre recobrará el espíritu grotesco, mirón y cruel de aquella época.

<sup>163</sup> Tomado de *La Escena Callejera* (M. Vilanova, *La Escena Callejera 1960-1984* 2010).

Su dramaturgia está dividida en momentos, en *Accions*, de lo que nos damos cuenta en su página web:

1. Concierto de voz, saxo y sintetizadores.
2. Tres actores, desnudos y cubiertos de barro, se mueven entre el público, comen huevos crudos y desaparecen en el interior de bidones.
3. Dos actores, vestidos con traje y corbata y armados con mazos y hachas, destruyen una pared de ladrillos y un automóvil; como colofón estallan diferentes efectos pirotécnicos.
4. El hombre blanco, un actor calzado con coturnos y completamente pintado de blanco, avanza hasta una gran lona blanca.
5. Los dos personajes de traje y corbata bañan a dos de los actores cubiertos de barro con pintura azul y negra, y los persiguen entre el público lanzándoles arroz, mijo y pasta de sopa.
6. Dos actores se descuelgan del techo hasta la gran lona blanca; llevan adheridas al cuerpo bolsas llenas de pintura y agua que estallan contra la lona.
7. Los dos actores que se han descolgado del techo y el hombre blanco pintan con sus cuerpos la gran lona, que acaba teñida de rojo.

(La Fura dels Baus, 2009).

De esta primera época, La Fura ha dejado su manifiesto canalla,<sup>164</sup> en donde se autodefinían como aquello que no eran, y lo que sí, una organización delictiva;

---

<sup>164</sup> “F.D.B. - No es un fenómeno social, no es un grupo, no es un colectivo político, no es un círculo de amistades afines, no es una asociación para alguna causa.

comentaban que eran, en el panorama del teatro en Cataluña, más fauna que buenos ciudadanos, dos planteamientos que dejan ver parte del pensamiento de La Fura de aquellos años y que les permite configurar temas que plantearán constantemente la acción y la evolución del ser humano, el mercantilismo, etc.

Sus siguientes trabajos, *Suz/O/Suz* (1985), *Tier Mon* (1988), *Noun* (1990), *MTM* (1994), *Manes* (1996), *ØBS* (2000), *Imperium* (2007) y otros, han llevado este sello característico. Es interesante que ellos separen sus diferentes posibilidades estéticas: entre sus trabajos de lenguaje furesco y sus macroespectáculos, dista la cercanía y ese rompimiento, fisura que se genera entre público y actores, público que es provocado y reacciona, es decir, destinado a un público que se dedica a contemplar mucho más pasivamente, y que su reacción solamente está en el impacto estético, pero no en la voluntad de accionar y en la respuesta inmediata ante una confrontación directa.

La Fura dels Baus lleva más de treinta años dedicado a la escena; su calidad estética se ha tenido que ir adaptando y buscando otras posibilidades, aunque este sentido de búsqueda se encontraba ya anidado en sus primeros trabajos, en donde parodia ese optimismo “heredado de los espectáculos festivos de calle

---

F.D.B. - Es una organización delictiva dentro del panorama actual del teatro en Cataluña.

F.D.B. - Es el resultado de una situación de dos elementos diferenciados y peculiares que se favorecen mutuamente en su desenvolvimiento.

F.D.B. - Se aproxima más a la autodefinición de fauna que al modelo de buenos ciudadanos.

F.D.B. - Es un teatro de conducta sin reglas y sin trayectoria preconcebida. Funciona como un engranaje mecánico y genera actividad por pura necesidad y empatía.

F.D.B. - No quiere saber nada del pasado, no aprende de las fuentes tradicionales y no le gusta el folklore prefabricado y moderno.

F.D.B. - Produce teatro por medio de la constante interferencia de intuición e investigación.

F.D.B. - Experimenta en vivo. Cada acción representa un ejercicio práctico, una actuación agresiva contra la pasividad del espectador, una intervención de impacto con tal de alterar su relación con el espectáculo” (Cerezo, 1986, 61).



(Comediants, The Footsbarn Travelling Company, Odín Teatret) y lo transformó en montajes aparentemente caóticos, brutales, dominados por la experiencia corporal, una jovialidad exultante y una vitalidad rockera” (Berger, 2009, 261).

Este grupo, inicialmente de calle, ha visto crecer su actividad hacia otros lenguajes; en la calle las grandes maquinarias han sido uno de sus distintivos, así mismo el uso de grandes marionetas, recursos electrónicos y riesgo, siempre el riesgo para usar, manejar y atreverse, pero sin olvidar sus orígenes urbanos;<sup>165</sup> al igual que otros grupos de la época basan su lenguaje en una dramaturgia no verbal, de un trabajo colectivo, de la improvisación, de la concreción de un espacio.

Su *Titus Andronicus*, llamado *Degustación de Titus Andronicus* (2010), es un trabajo encerrado que desea salir a la calle, es un bull terry que se desespera por irrumpir y provocar a todos los que pasan; al igual que otros grupos, La Fura ha llevado la calle al encierro; quizá una de las justificantes sea el uso de un alto grado de multimedia para este trabajo, pero mantienen ese hacer en provocación, donde el público no puede estar expectante, sino es un objeto que se mueve de un lado a otro; lo importante no es que veas, es que acciones; por eso se le abraza, se le moja, se le insulta, se le invita.

El cuerpo es afectado, pero no el cuerpo del actor, sino de aquel que observa; la intención es generar nuevas situaciones que pueda percibirse no solo en la vista

---

<sup>165</sup> La Fura se hermana con colectivos como el holandés Dogtroep, 1975, los franceses Royal de Luxe 1980, los británicos Brith Gof 1981, y los californianos Survival Reserch Laboratories, 1978.

sino en el cuerpo del espectador. Frases cortas y de intensidad, esa es su dramaturgia, orden que define nuevas zonas de relación: cuerpo y máquina, lo cual genera un estado de atención viva, “real” en algunos momentos (Sánchez, 1994). Lo primitivo y lo tecnológico unidos en un momento de experiencia, un cuerpo en una sociedad posindustrial.

### 3.8.3. Teatro Estudiantil Universitario – TEA<sup>166</sup>

El teatro Estudiantil Universitario Autónomo<sup>167</sup> fue fundado a finales de los cuarenta; en 1947, Xavier Rojas fue su director y a él se sumaron una serie de actores y creadores de la época en la búsqueda eterna de generar un teatro destinado a formar un público, un teatro trashumante que intentó llegar a diversas zonas de un Distrito Federal, en México,<sup>168</sup> que empezaba un auge económico y que lo llevaría a convertirse en una mega urbe de cemento.

---

<sup>166</sup> A partir de Teatro Estudiantil Universitario – TEA, hasta el final del capítulo nos referiremos al teatro latinoamericano.

<sup>167</sup> Este grupo de teatro junto con Proa, La Linterna Mágica (Ignacio Retes, 1946), el Teatro de Arte Moderno (Jebert Darién, 1947), estos tres apoyados por el Sindicato Mexicano de Electricistas (S.M.E), son considerados hijos teatrales del Teatro de las Artes, que estaba ubicado en la calle de las Artes No. 45, donde se encontraban las oficinas del S.M.E; además de recordar el nombre del grupo de Stanislavski, Teatro de Arte de Moscú, el director de dicho centro teatral era Seki Sano, quien después de haber estado cinco años en Rusia “estudiando las técnicas teatrales de Meyerhold y Stanislavski y dirigiendo varias obras como asistente del primero [...] colaboró con el Instituto de Artes Escénicas Lunarcharsky para recoger por escrito las enseñanzas de los maestros y participó en Cinematografía de Moscú dirigida entonces por Eisenstein. A fines de 1938, viajó a Europa, donde pasó ocho meses en París y dos en Praga y de allí fue a Estados Unidos donde trabajó con Actor's Studio y dirigió por primera vez una obra española, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, para un teatro de Broadway” (Cucuel, 1994, 5). Siempre con un pensamiento político, social y democrático, en 1942, ya en México, intentó crear el Teatro V, para despertar el interés del pueblo de mexicano ante las causas aliadas; el lema de este teatro era “por el Arte al servicio de las Democracias”. Su intención era entonces crear un teatro ambulante que utilizara marionetas, radios, coros, cantos y representara pequeñas obras didácticas antinazis y antifascistas (Nomland 1967).

<sup>168</sup> Espacios alternativos en México véase, Fernando de Ita, (Teatro sin teatro 2009, 36-38)

Formado por estudiantes provenientes de diversos planteles, quienes ensayan un texto, levantan un escenario, cuelgan una cortina que hará las veces de telón y llaman a que la gente se acerque, vengan, a la plaza pública en donde se presentan en ese escenario portátil, inspirados como otros en La Barraca, de Lorca, para llevar teatro a un público que difícilmente tenía acceso. No existía el deseo de las grandes decoraciones, no había temor por reducir el escenario a una cortina o un trasto (Magaña, 1949, 100); lo suyo era la síntesis de la vestimenta escénica, la síntesis de la acción.

Su teatro era un espacio delimitado, su escenario era preciso; trabajaban un teatro al aire libre, y se ubicaban en cualquier lugar por donde hubiese tránsito de personas. Las obras que montaron durante esa época fueron variadas de autores como Cervantes, Lope de Rueda, Synge, Bernard Shaw, Alejandro Casona, Xavier Villaurrutia, Maeterlinck. Isabel Villaseñor<sup>169</sup> escribió *Elena la traicionera*,<sup>170</sup> pieza en un acto cuya base argumental es un corrido mexicano; es la dramatización de una anécdota que anteriormente era cantada, la cual representó el TEA en 1947 con escenografía de Gabriel Fernández Ledesma y música de Blas Galindo, con base en las ideas del montaje realizado por la autora años antes.

Este colectivo siguió trabajando durante algunos años más, aunque esos primeros años de teatro ambulante ya no serían retomados, si bien continuaron realizando diversas presentaciones en provincia.

---

<sup>169</sup> Guadalajara, Jalisco, 1909-1953.

<sup>170</sup> Esta obra se representó por primera vez en 1931 en el Centro Popular de San Antonio Abad, en la ciudad de México, escuela en donde la autora realizaba sus estudios (Doria 2006).

### 3.8.4. Catalinas Sur

Fundado aproximadamente en 1983, cuando un grupo de padres de la escuela del barrio de Catalinas, es decir, la Mutual de padres de la escuela Carlos Della Penna, en Argentina, se reunieron para una comida o choriceada. La dictadura había recortado las posibilidades de participación ciudadana y organización, así como cualquier acto de manifestación popular, por lo cual la organización de padres continuó fuera de la escuela; así mantuvieron actividades comunitarias como una manera de generar sentido solidario y ser una forma de resistencia, hasta que con la democracia se organizan para animar una fiesta en su barrio.

Su director durante muchos años fue el uruguayo Adhemar Bianchi, quien trabaja desde el teatro colectivo con el grupo, además de hacer teatro de calle. Su primer trabajo fue en la Plaza Malvinas, para sorpresa de ellos y de aquellos que en ese espacio se encontraban. Diversos espectáculos han sido presentados en este espacio. Estrenados: *Los comediantes* (1983), su primer trabajo ya como un grupo. Una cantidad impresionante de cincuenta vecinos hicieron su entrada a la que sería la primera fiesta teatral de la plaza (el trabajo estaba basado en textos del Siglo de Oro), a la que entraron con un carro tirado por caballos y música que los acompañó durante la fiesta. Luego se sucedieron *El herrero y la muerte* (1984); *Pesadilla de una noche en el conventillo* (1987); *Entre gallos y medianoche* (1989). *Venimos de muy lejos* (1989) es uno de sus montajes emblemáticos que año con año es repuesto y presentado en diferentes espacios, tanto abiertos como cerrados,

siempre buscando que sean aquellos espacios encontrados, no convencionales. Este espectáculo corresponde a una creación colectiva que no tiene una pretensión histórica u antropológica; se trata de diversas situaciones de habitantes, leyendas, gentes, historias a partir de su imaginación colectiva, pero con referentes de su espacio, de su barrio de La Boca. Es pues una fiesta de música, canto e historia. *El Parque japonés*, opereta circense (1992); *La Catalina del Riachuelo* (1998), trabajo de creación colectiva en donde se abordan temas de política y sociedad; es un trabajo que se va ajustando a la realidad del país en cada año que se va presentando; murga teatral,<sup>171</sup> carnaval. *Los negros siempre* (2000) es un espectáculo callejero de candombe;<sup>172</sup> es un homenaje a la raza africana que compone también parte de su cultura, como ya lo habían realizado con el trabajo *Venimos de muy lejos*, en donde se hace alusión a los gringos, extranjeros que formaron el barrio, su tierra; *Argentina año verde*, pastorela porteña (2002) en la que retoman la tradición de la pastorela mexicana.

Otros de sus trabajos ya serían en el espacio interior, en el llamado galpón de Catalinas Sur, su plaza techada (Grupo de Teatro Catalinas Sur, 2011), lo llaman; en este sitio es donde este inmenso grupo se ha refugiado, en donde preparan sus

---

<sup>171</sup> DRAE: “murga<sup>2</sup>. (Quizá de \**musga*, forma semipopular de *música*). 1. f. coloq. Compañía de músicos malos, que en Pascuas, cumpleaños, etc., toca a las puertas de las casas acomodadas, con la esperanza de recibir algún obsequio. 2. f. *Esp.* Grupo de músicos callejeros que interpretan canciones satíricas en los carnavales”. En Wikipedia aparece como un: “género coral-teatral-musical y, por otro, la denominación que se le da a los conjuntos que lo practican. Es un género de música popular desarrollado en varios países, generalmente durante alguna festividad como Carnaval, fiestas patronales, aniversarios de fundación o eventos deportivos. Es muy popular en Uruguay, España, Argentina y Panamá, donde suele ser interpretada por un coro con el acompañamiento musical de instrumentos de percusión”.

<sup>172</sup> DRAE: “candombe. (De or. africano). 1. m. Baile de ritmo muy vivo, de procedencia africana, muy popular todavía en ciertos carnavales de América del Sur”.

grandes trabajos, donde existen talleres de creación de vestuario, escenografía, utilería, etc.

El grupo Catalinas Sur tiene un compromiso primeramente con su gente, sus vecinos, aquellos que han conformado y conforman parte de su grupo y de su barrio. Su teatro, a la par que social y político en algunos sentidos, busca generar conciencia, busca la transformación de América, de la América que sueña con una equidad digna para cada uno que la habita, en donde ¡la felicidad es posible! (Grupo de Teatro Catalinas Sur, 2011); su teatro es comunitario porque es fraternal, se piensa en la comunidad como germen que une y conecta. Su director plantea, en relación con su manera de ver el teatro comunitario y sobre la Red Nacional de Teatro Comunitario en Argentina: “[...] Que el arte es un derecho para todos y en sí es transformador para la gente, [...] para decir lo que se quiere, de ponerle una poética, a mostrarlo, de organizarse, es decir, implica trabajemos juntos. Lo colectivo es nosotros y no el yo” (Bianchi, 2011).<sup>173</sup>

Catalinas Sur es un ejemplo de creación colectiva, un grupo que a la par es cooperativa, en donde todos y cada uno apoyan y gestan parte importante del proyecto. De un teatro conectado con su historia, de un teatro “cercano”, pues son los vecinos quienes vienen a contarse historias.

---

<sup>173</sup> La entrevista completa la puedes encontrar en: <http://www.alternativateatral.com/videos28-alternativa-teatral-tv>

### 3.8.5. La Organización Negra

Un año después de Catalinas Sur, también en Argentina, se funda en 1984, basándose en parte del *Manifiesto Canalla* de La Fura, La Organización Negra, dirigido en un principio por Charlie Nijensohn; al igual que estos, ellos producen espectáculos “mediante constantes interferencias entre sí de intuición más investigación y experimenta en vivo” (Pacheco, 1990). Con cada acción que se representa se plantea un ejercicio práctico, una actuación agresiva en contra del espectador, para sacarlo de su estado de confort; mas, también, una intervención que altera la relación del público y el espectáculo a partir del impacto de los sentidos.

Formada por alumnos del conservatorio nacional de Arte Dramático, estrenan en 1986 U.O.R.C, en la emblemática discoteca Cemento, en el barrio de Monserrat. En este trabajo hacen uso de una *topadora*<sup>174</sup> y comienzan a salpicar con pintura a público y actores; realizaban también una pelea con tubos de luz a manera de espadas; “violenta, emocional y dinámica” (Wain, 2010), es como describen este trabajo.

Pero la Organización Negra como tal comenzó con breves intervenciones callejeras antes de llegar al trabajo mencionado. *Villancicos*, en 1984, sería una de las primeras puestas, en la cual tomaba las paradas de los semáforos y cantaban eso, villancicos, a los automovilistas; *Fusilamiento*, es un simulacro de fusilamientos en donde había congelación de imagen y posterior muerte; la recuperación a los

---

<sup>174</sup> RAE: Topadora: 3. f. Arg., Bol. y Ur. Pala mecánica, acoplada frontalmente a un tractor de oruga, que se emplea en tareas de desmonte y nivelación de terrenos.

segundos era continuada por diversos finales, ya sea que continuasen cruzando la calle de manera normal o bien corrían entre los autos dando gritos; *Vómito blanco*, también sobre un cruce de calle, es un trabajo en donde se buscaba la mirada del conductor y posteriormente se arrojaba un vómito blanco sobre el parabrisas; durante 1985, *El Chanchazo*, puesta en donde con camilla y enfermeros trasladan un maniquí con cabeza de *chancho*.<sup>175</sup> *La procesión papal* es una procesión sobre la calle Florida, con paradas para arrojar pirotecnia, arremetimiento al público, y huida final (Centro Virtual de Arte Argentino, 2010). Estos trabajos se asocian al “teatro de guerrilla”,<sup>176</sup> son trabajos sorpresivos, que intentan romper el cotidiano del cotidiano. La asociación poco a poco dejará estos trabajos y entrará al espacio cerrado: La Negra Diciembre y posteriormente U.O.R.C.

Sus trabajos en general se enfocan principalmente a una investigación del espacio, del público o espectador y del actor, a quien le llaman Modelo Vivo (MV), en donde el cuerpo de este es el soporte de las acciones y no su pensamiento. El cuerpo del actor es el elemento central. *Tirolesa* y *Tirolesa/Obelisco*, que cuentan prácticamente con el mismo esquema, solamente con cambio de espacio, generan una percepción diferente; mientras el primero se presentaba en un espacio cerrado, el segundo se realizaba en el Obelisco de Buenos Aires, de allí que otras presentaciones del trabajo también tomaran espacios abiertos para realizarlos. En estos trabajos, que negaban una narrativa, exploraban al MV en relación con los

---

<sup>175</sup> RAE: Chancho: 1. m. *Am. cerdo* (mamífero artiodáctilo).

<sup>176</sup> Pavis (1998) define teatro de guerrilla: Teatro que se declara militante y comprometido en la vida política o en la lucha de liberación de un pueblo o de un grupo social (445).



elementos tierra, fuego, aire, agua, y generaban un hecho artístico autorreferencial, ya que partían de la exploración directa del MV.

Su último trabajo, *Almas examinadas* (1992), genera la ruptura de este grupo; un año después el grupo estaría disuelto y sus integrantes conformarían otros como De la Guarda y Fuerza Bruta, los cuales continúan una experimentación performativa, un teatro performático que “sigue la línea del riesgo, con una fuerte carga ritual” (Sagaseta, 2000, 56).

### 3.8.6. La Runfla

Tomar un parque como casa, como espacio escénico, como lugar y espacio de trabajo, como identidad de acción estética y de hacer, esto es La Runfla,<sup>177</sup> grupo argentino que se formó en 1991. Su director, Héctor Alvarellos (2008), comenta que el espacio público es “un lugar en disputa” y “eso es lo que hacemos en este parque, este lugar es todavía un lugar, el parque Avellaneda, en disputa”. En ese espacio, en ese parque convergen tres grupos, colectivos que tienen el teatro callejero como opción estética: Caracu Teatro Callejero, Teatro de la Intemperie y La Runfla.

La Runfla propone un teatro al que todos puedan acceder, pero realizado en un espacio público que sea germen y gestor de su material estético, y a su vez donde

---

<sup>177</sup> Proveniente del lunfardo porteño, la DRAE lo define como: “1. m. Habla que originariamente empleaba, en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, la gente de clase baja. Parte de sus vocablos y locuciones se introdujeron posteriormente en la lengua popular y se difundieron en el español de la Argentina y el Uruguay”. Asimismo, según el habla popular, runfla serán las gentes de una misma especie unidas por un mismo objetivo.

todos puedan colaborar en sostener y defender esos espacios como centros de comunidad. Al igual que para Catalinas Sur, parten de la integración comunal.

A partir del parque como lugar de pertenencia ellos generan espectáculos que llevan a otros espacios públicos de Argentina; participan en fiestas populares, en eventos que realiza la comunidad, he imparten cursos de actuación en espacios abiertos. “Para la Runfla” en la calle el actor se desmitifica pero también se agiganta, se encuentra en el estado más puro de su origen, ya que el teatro nació con él, en el espacio abierto” (La Runfla Grupo de Teatro Callejero, 2010).

Diversos han sido sus espectáculos desde la fecha de su fundación.<sup>178</sup> Siempre con un fondo político, un trasfondo social, en el *Gran funeral* (2002) toma la idea de la justicia como elemento que genera igualdad, como criatura divina, como germen de unión. Para este trabajo utilizaron primeramente un edificio, un espacio ya edificado que se encuentra en el parque, a donde el público era llevado como parte de un cortejo fúnebre. Su versión sobre el *Rey Lear* de W. Shakespeare, llamada *¡Ay! Bufón, nadie está exento de la fiebre*, nos muestra este espacio abierto, cubierto por el rocío de la noche, un espacio modificado hasta cierto punto, en el cual se colocan andamios y otros artefactos que fungen como elementos indispensables para la representación. Diversos elementos se combinan en este

---

<sup>178</sup> *Formidables enemigos*, versión libre del *Gigante Amapolas*, de Juan Bautista Alberdi, 1992; *Viejas historias de la comedia*, Canevas de la comedia del arte, 1994; *Le robaron el río a Buenos Aires*, espectáculo interpretado conjuntamente con los grupos Catalinas Sur, Diablomundo y Los Calandracas, 1995; *Un viaje al pasado*, basado en la semana de mayo de 1810, 1995; *Utópicos y mal entretenidos*, con Catalinas Sur, Diablomundo y Los Calandracas, 1996; *Fuenteovejúnica*, versión libre de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, 1996; *Luz de fuego*, sobre la tradicional fogata de San Pedro y San Pablo, 1997 al 2001; *Por poder pesa poder*, versión callejera de Héctor Alvarellos de *Macbett*, de Eugene Ionesco, 1999/2000; *De chacras, tambo y glorietas*, de Julio Diaco y Héctor Alvarellos. Espectáculo callejero basado en la historia del Parque Avellaneda, 2000; *El gran funeral*, 2002, de Héctor Alvarellos, Parque Avellaneda; Estado de Resistencia, 2003, de Héctor Alvarellos y Gabriela Alonso (presentado en el festival Dei Diritti- Ferrara- Italia) (La Runfla Grupo de Teatro Callejero, 2010).

trabajo desde el ámbito escénico: fuegos artificiales, agua, fuego y música en el espacio abierto, elementos que forman parte del lenguaje de diversos grupos de calle. Otro de sus trabajos, en los últimos años, es *Galileo Galilei (2007)*,<sup>179</sup> obra original de Bertolt Brecht, pero ahora presentada en esta versión para espacios abiertos; la obra se conserva en su textualidad lo más que es posible aunque se adecua por supuesto al espacio. Su justificación para este trabajo es sencilla: “Como Brecht escribía para el pueblo y el pueblo está en la calle, ese espacio público que nos pertenece a todos, consideramos que éramos los indicados para acercar esta pieza a ese lugar al que todos pueden acceder” (La Runfla Grupo de Teatro Callejero, 2010); el propósito de este grupo al abordar textos clásicos o con una marcada tendencia a un espacio cerrado, esto dicho con muchas reservas, es desterrar el falso concepto de que en el espacio abierto no puede haber escenas íntimas, o que provoquen reflexión.

*Drácula, una metáfora* (2011), presentado a las cuatro de la mañana, por lo menos en su estreno y algunas funciones, con esta obra el grupo cumple 20 años de su fundación; la hora de la función implica un mensaje: “el espacio público no duerme”; el trabajo es diseñado a partir de la novela de Stoker, pero adaptada a dos ideas temáticas: primero, ver la sangre como poder; y el segundo, pensar que Drácula se traslada constantemente a tomar otras tierras, con lo cual el trabajo implica un transitar por el parque, en donde existen diferentes momentos diseñados, o bien espacios que serán abordados por el público:

---

<sup>179</sup> Durante una representación, en el día de la virgen, a los actores y público les arrojaron gas pimienta, con el fin de que ellos dejaran de representar esa obra que atentaba contra la iglesia y a su vez para que abandonasen el parque; esto lo relata el director del grupo en una entrevista (Alvarellos, 2011).

Lugar de recepción / un espacio de espera / un viaje junto a los extraños pobladores de la región / una escena de advertencia de esta gente para no ingresar al castillo / llegada al castillo con el recibimiento del conde Drácula con sus vampiresas, entre fuegos que invitan a entrar al castillo / otro lúgubre espacio donde se suceden las escenas hasta la partida de Drácula a Inglaterra donde los gitanos que lo llevan invitan a trasladarse a un nuevo espacio.

El cementerio y el hospital manicomio son los lugares a visitar donde las escenas se alternan hasta que finalmente se va tras el vampiro. En el último espacio los personajes de la recepción entregarán los certificados de concurrencia solo a los que lleguen al final de la historia. Estos espacios son ubicados dentro de lo que el paisaje natural nos sugiere tratando de climatizarlo con la música original y luces suficientes para que se pueda ver. La idea es generar un estado de atención, sugestión y reflexión en donde nuestro abordaje estético al contar, permita ver que los formatos humanos son también visiones subjetivas (La Runfla Grupo de Teatro Callejero, 2010).

El actor se adentra en el espacio, se instala en él. Alguien que pasa lo mira y entonces, sucede, el cotidiano deja de serlo. El actor narra con su voz, cuerpo y la música, y empieza a contar el cuento; aquel que mira entra en la trama y decide quedarse –decisión pura–, él hará lo que desee, nada lo obliga, y entonces

comienza una transformación. El transeúnte en público, el actor en personaje y el espacio en sostén de la historia. Así, el actor genera esta línea de comunicación, la cual es frágil en estos espacios abiertos: “[...] Sabe que su techo es el cielo, su fondo el espectador que está más lejos y que no hay puerta de entrada ni de salida. Nunca sabrá bien por qué se quedó uno o porque se fue otro, lo que sí sabe es que lo hicieron con total libertad” (Alvarellos, 2009, 60). El teatro callejero te da la libertad de que si no te gusta te vayas, para eso es la calle; te pones a platicar, quizá así te gusta y después regresas a ver. En la sala si no te gusta tienes que hacerte una siesta (Alvarellos, 2011); irse sería la libertad que da el teatro callejero; aunque al tipo que vea un fragmento ya le está quedando algo.

### 3.8.7. Teatro Taller de Colombia

El Teatro Taller de Colombia, grupo de calle<sup>180</sup> dirigido por Mario Matallana y Jorge Vargas, fundado en 1972, tiene su sede en el barrio de La Candelaria en

---

<sup>180</sup> Otro grupo es La Papaya Partía, fundado en 1980 por Jairo Negro Vergara, colectivo de calle que trabajaba sobre pasacalle musical; sus elementos siempre andaban elegantemente vestidos. *Fandango* fue un trabajo que se presentó en 1993 y se trata de una fiesta popular de la costa colombiana: “En medio de la Plaza Bolívar, o Manizales, los miembros de esta papaya jugosa tocaron y bailaron los ritmos típicos; pero recrearon, además el ambiente de fiesta, con los puestos de venta, las rifas y concursos. La gente estaba loca con todo eso, y claro, como era de suponerse, invadió la plaza” (M. C. Ruiz 1993). Ángela María Pérez comentó sobre acciones que La Papaya Partía realizara, con motivo del VII *Festival Internacional de Teatro de Manizales*: “Quince días antes de que los ‘especialistas’ aterrizaran en Manizales, un grupo de dieciséis actores, juglares, maromeros o saltimbanquis, como quieran llamarse, llegaron con sus zancos, máscaras, muñecos, trompetas y tambores, para instalarse en barrios marginales de la ciudad y llevar a cabo –como ellos lo llaman– ‘Simbiosis: Laboratorio espectáculo en un sobresalto’ [...] Durante la primera semana se dedicaron a crear entre todos una propuesta de montaje, a programar el trabajo y a realizar funciones nocturnas en los barrios, mediante las que se fueron ganando primero a los niños y luego a los adultos, reacios como consecuencia de los sermones de los curas [...] A la semana siguiente contaban con 260 personas, entre niños, viejos y adolescentes, que querían participar en el espectáculo. Todos fueron en expedición al basurero municipal, de donde sacaron desechos para que cada quien vistiera su personaje. Las señoras cosieron, los señores serrucharon, los niños se divirtieron y todos estuvieron el sábado 31 en Simbiosis, espectáculo callejero que anunció doce horas continuas y un intento real de acercamiento al público, de confrontación del actor con el ciudadano común y corriente [...] Definitivamente son los teatreros de la calle los que se la juegan con una conciencia muy política, por lo contestataria, y algunas veces muy

Bogotá;<sup>181</sup> su teatro se basa en el trabajo de grupo y se enfoca en el actor. Parten del concepto del Teatro Laboratorio de Grotowski y de las ideas de Artaud. Desde el principio su trabajo se ha basado mayormente en el cuerpo, y deja la palabra como un apoyo o bien para cumplir intenciones didácticas; su primer montaje, *El Génesis*, es un claro ejemplo.

*Actos callejeros* introduce a este grupo en el circo, parte fundamental de su ahora programa pedagógico que fue creado en 1993; el trabajo mencionado toma la *Commedia dell'arte*, construida a partir de breves actos<sup>182</sup> en donde introducían circo y payasos, basados principalmente en las destrezas y habilidades de los actores que conformaban el grupo.

Su intención era abrir nuevos espacios, espacios, claro, al aire libre, calles, parques, plazas públicas. Los zancos han sido un elemento representativo de esta

---

refinada, como es el caso del grupo La Papaya Partía y sus súcubos, quienes, además de sus rituales y místicas presentaciones, invitaron el miércoles a una cena en la plaza de Bolívar, en la que con una actuación irreverente y estética se preguntaron por el hambre, sin panfletos ni estridencias [...] Otro día, inesperadamente los súcubos se treparon plásticamente por los santos de la catedral de Manizales (cerrada por una enorme reja), preguntando sin palabras y con acierto por la censura con que el clero castigaba al festival [...] De destacarse, también, la actuación de un grupo nuevo, Órdenes de cómicos banda de arlequino, con un trabajo elaborado [...] Los teatreros de la calle están a todas horas y en todas partes, convocan y reúnen, le roban sonrisas a todo el mundo y rompen el espacio con sus colores y sus zancos y son los mismos que el año pasado se tomaron el festival sin ser invitados y le dieron una apertura que a nadie se le olvidará, cuando un personaje, a tres metros de altura, se enfrentó al señor presidente de la república. Son los callejeros los que mantienen el ritmo. Simbiosis, en especial, es una experiencia sin precedentes que, aunque su resultado final aguanta varias críticas, permite a la gente vivir el teatro por conducto de ellos, que son, en definitiva, los que convocan a Lucifer" (Pérez, 1985). Otro grupo es teatro TECAL (Teatro Estudio Calarcá), dirigido por Crispulo Torres, cuyo trabajo toma la cultura urbana; para ver más sobre él véase su página web: <http://musicalisimateatral.jimdo.com/quienes-somos/>.

<sup>181</sup> Mítico barrio de donde también es el grupo de Teatro La Candelaria, dirigido por Santiago García, fundado en 1966, basan su metodología de trabajo en la creación colectiva, experiencia que fue usada por ellos en 1972 por primera vez, la razón de usar esta metodología fue la ausencia de actores que dieran cuenta de la realidad colombiana.

<sup>182</sup> Igual que el Teatro Campesino de Valdés.

agrupación,<sup>183</sup> que usó por primera vez en su trabajo *El profesor Prometeo*; al principio los introdujeron por la espectacularidad que provocaba, por el circo, pero luego ha sido parte de su identidad estética en la creación de grandes personajes. Actualmente sus trabajos abarcan desde la *Batucada Circo*, en el cual mezclan los zancos con los ritmos brasileños para generar un momento de fiesta y carnaval. En *El regreso de Don Quijote* (2006), basado principalmente en imágenes, el espacio muta a partir de los elementos escénicos y escenográficos; *La parábola del tiempo*, basada en *Momo* de Michel Ende, es teatro gestual y de máscaras; *Canto de mar y amor y éxodo* (Fundación Teatro Taller de Colombia, 2011) es otro de sus más recientes trabajos. Todos estos forman parte de su repertorio. Interesante que si bien todos los trabajos se presentan en espacio abierto, existe la modalidad en algunos, como por ejemplo en *La parábola del tiempo*, de presentarse en espacios cerrados, los que usan como lugar abierto de protesta.

El trabajo pedagógico lo llevan a cabo en Centro Poblacional de La Jagua, en el municipio de Garzón, Huila, y basan su actividad en las artes de circenses y el teatro de calle, con el fin de brindar una herramienta de trabajo y generar un desarrollo social para aquellas personas que sufren el riesgo de ser excluidos socialmente. En esto combinan el bagaje que les han ido dejando los años de experiencia, gracias a lo cual “entreteje acciones de actores con emociones, ritmo, imágenes poderosas, sugestiva escenografía, vestuario, luces, color y demás

---

<sup>183</sup> Tal como lo veremos en Comparsa Andarte más adelante, para quienes los zancos son extensiones de su propio cuerpo.

elementos plásticos que aportan a sus montajes un inesperado sentido estético y teatral” (Archivo Virtual de las Artes Escénicas, 2010).

### 3.8.8. Gigantería en La Habana y Guiñol de Guantánamo, con la cruzada teatral de Guantánamo

Gigantería, en Cuba, fue fundado a principios del nuevo siglo, cuyos espectáculos festivos en la calle integran la danza en los espacios libres. A partir de un trabajo por preservar valores culturales, estatuas, circo, música de conga, este grupo basa su propuesta en el ámbito festivo. Mantiene una programación de diversos espectáculos callejeros y su espacio escénico habitual es la plaza de armas de La Habana vieja. Gigantería más que un grupo es un colectivo de artistas de calle que trabajan diferentes técnicas.

El director, *clown* y mimo, es Roberto Salas. Lucía Fernández es una artista plástica que se halla detrás de las estatuas, del vestuario, de la estética de las imágenes que se apropian de los diversos espacios escénicos. El colectivo trabaja sobre la invasión del espacio; movilizan a los caminantes, aprovechan los espacios de la ciudad, los escenarios posibles, están en constante improvisación para aprovechar cualquier incidente que pase. La calle está en constante transformación. “Lo que quizá pueda ser un viaje predecible y cotidiano se transforma a la vuelta de la esquina: zancos, colores, malabares, estatuas vivientes y ritmos pegajosos al compás de la corneta china hacen del caminante



un actor, partícipe de una magia que inunda las antiguas calles de la ciudad (Suarez, 2009)".<sup>184</sup>

Guiñol de Guantánamo nace en 1970, con una finalidad didáctica; su primer montaje fue *Caperucita Roja*, incursión que dura tres años. En 1973, ahora por iniciativa del Consejo Nacional de Cultura, y no del Ministerio de Educación, nuevamente vuelve a conformarse. Su primer director fue Ángel Azahares y en 1985 toma las riendas Maribel López. Superados diversos problemas estéticos y económicos, el grupo comienza una de sus etapas más interesantes, que fue una serie de presentaciones en espacios poco aptos para ellos, como escuelas, parques, lugares para niños, lo cual condicionó un estilo particular; las obras tenían que tener una calidad constatable, pero deberían ser económicas; los retablos deberían ser desmontables, la carga ligera, la música en vivo, todo lo cual contribuyó a suplir recursos que se podrían encontrar en la sala, pero más importante aun fue generar un estilo que convocara al ser interno, al humano. La tecnología era dejada de lado para acercar al individuo, al muñeco con el niño o adulto que acudía (Noris, 2010). A esta experiencia se le llamó Cruzada Teatral Guantánamo Baracoa,<sup>185</sup> en donde existió un fuerte contacto comunitario, además de identificarse con otros titiriteros del país. La experiencia de la cruzada se ha repetido año con año; durante el 2010, del 28 de enero al 3 de marzo, se llevó a cabo la vigesimoprimer (Marcé, 2010), en la que diversas compañías y grupos de arte se sumaron para acercar el arte a las zonas más alejadas de Cuba. El hecho

---

<sup>184</sup> Página web: <http://cubaenfotos.blogcip.cu/2009/04/grupo-de-teatro-giganteria-habana-cuba/>

<sup>185</sup> Puede verse también el video "Cruzada Teatral Guantánamo Baracoa", en teveo, con fecha de grabación febrero 12, 2010: <http://teveo.icrt.cu/bce6bq/>

no es solamente el encuentro cercano, la convivencia, sino un hecho estético de alta calidad. Títeres y Teatro de Calle<sup>186</sup> son dos de los principales atractivos de Guíñol de Guantánamo por su fácil condicionamiento espacial.

### 3.8.9. Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO)

Este grupo chileno estuvo activo por casi una década, de 1980 a 1988, y fue fundado por Andrés Pérez Araya y Juan Edmundo González. Su importancia radica en que trabajaron en uno de los momentos más álgidos de la vida política de Chile, durante el plebiscito que dejaría a Pinochet durante ocho años más. Su trabajo, verdadera lucha cultural, lo fueron generando de manera intuitiva y experimental, a lo cual se sumaron las circunstancias y el ambiente que los chilenos vivían en esos momentos.

Su primer trabajo fue *El viaje de José y María a Belén y lo que les aconteció en el camino* (1980),<sup>187</sup> que duró veinte minutos, inspirado, como se nota por el título, en un tema bíblico. Sin pretenderlo y sin pedirla al grupo le dieron posada la noche del 24 de diciembre de ese año en el cuartel de la policía. Sus integrantes creyeron que por el tema que encubría su protesta no corrían tanto peligro de ser detenidos. Como puede verse no fue así. Es una obra callejera, *naïf* (Videla Montero, 2022) sobre la virgen que huye del censo, es decir, de la matanza de los Santos Inocentes y de los soldados, y que narra cómo en el camino se encuentra a

---

<sup>186</sup> El teatro Callejero Andante se funda en 1991 y ha colaborado con este proyecto de la Cruzada; el grupo está dedicado a la investigación y experimentación de los medios expresivos para relacionarse con el público de calle, en espacios abiertos. Para más información véase su página web: [www.teatroandante.com](http://www.teatroandante.com)

<sup>187</sup> La actriz Roxana Campos comenta sobre la idea de este trabajo: “Corría el año 1980 y a fines de septiembre u octubre, después de la segunda o tercera función de *Oye, oiga y tú* que la dábamos por allá por arriba, en un lugar bien lejos, Renée Ivonne Figueroa se quebró una pierna y tuvimos que parar el trabajo. Venía pronto Navidad y Andrés le dijo al elenco ‘aprovechemos la pascua y hagamos algo que tenga que ver con lo religioso y igual metemos la punta con lo que nosotros queremos decir’” (Videla, 2022, 29).

buenos y malos, lo cual reflejaba de cierta manera la persecución general que se vivía en el país.

La evolución del grupo es descrita en Chile Actúa:

[...] Durante los meses siguientes van moldeando sus espectáculos, adaptando textos teatrales o literarios al trabajo de calle; resultan textos breves interpretados con gran intensidad dramática, dialogantes con el público, lúdicos y atractivos, realzando los actores los caracteres de los personajes mediante el despliegue de habilidades físicas y composiciones coreográficas, maquillajes, máscaras y vestuarios coloridos y expresivos, manipulando objetos llamativos y sintéticos que van configurando poéticamente los espacios y las situaciones de la acción, interpretando música o realizando efectos sonoros, agigantando sus cuerpos con la ayuda de zancos y multiplicando los personajes a través de la manipulación de muñecos, todo para involucrar al espectador con la narración y encantarlos. Se va condensando una estética que captura y sorprende al ciudadano de a pie, comprensible y de interés para todo público, con asiento en técnicas y formas de la tradición teatral popular (Chileescena.cl, 2011).

El grupo continúa trabajando y al siguiente año montan *El sueño de Pablo*, dirigida por Juan Edmundo González, además de *Acto sin palabras*, de Beckett, y *El principito*, adaptación colectiva basada en el texto de Saint-Exupéry. Para ese entonces Pérez está por abandonar el grupo y realizar un viaje que lo llevará a

trabajar con Théâtre du Soleil en Francia. Mientras, el TEUCO sigue existiendo; ahora es directamente Juan Edmundo González quien toma las riendas conservando los mismos lineamientos: manejo corporal, música en vivo, gestualidad alejada del realismo, canto y danza. Y claro adaptándose a ese momento de la vida social.

El grupo monta diversos trabajos. También se empiezan a generar diversos problemas, ya que durante ese año tienen una pausa forzada por la salida de actores, y no es sino un año después que pueden estrenar, ya en Valparaíso, *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*<sup>188</sup> (1983), trabajo que comenzó en la calle pero que fue trasladado con éxito a la sala. En 1985, González deja TEUCO y la dirección de la última etapa del grupo es asumida por Roberto Pablo Fariña, quien era un actor que se había formado en el grupo. TEUCO desaparecerá unos años después, durante el plebiscito del 88, pero antes, durante los dos últimos años de su actividad, crean la Escuela Nacional de Teatro Callejero (ENATECA), en donde se desarrolla un entrenamiento basado en lo corporal y las técnicas circenses; así, los alumnos recibían clases de zancos, máscara, acrobacia, voz, actuación, maquillaje y expresión corporal (Carvajal, 2009). La desaparición del TEUCO ocurre por la diferencia de intereses más bien políticos de sus integrantes. Fariña colaboraba con el Partido Comunista, y en la escuela logró formar Sociedad Anónima,<sup>189</sup> con el que continuó haciendo

---

<sup>188</sup> Basada en el cuento del mismo nombre de García Márquez.

<sup>189</sup> Sobre uno de los montajes de este grupo, Cecilia Canto comenta: "En Huérfanos con Ahumada armábamos nuestro ruedo, con nuestros zancitos y ahí nos íbamos cambiando de ropa y actuando, si te ibas preso te ibas preso, a mí nunca me tocó. Era súper artesanal, hablando fuerte. El estilo teatral era súper

teatro de calle, grupo que al parecer hereda la estética y los contenidos del teatro callejero de la disidencia de los 80 en Chile.

### 3.9. A manera de cierre

Esta panorámica histórica, que va de un lado al otro del Atlántico a partir de una breve muestra, nos deja ver diversas posibilidades estéticas, razones de hacer y de ver el espacio público, donde hoy encontramos grupos emblemáticos, consagrados, colectivos que en sí mismos son escuela, forma de vida y razón de existencia del propio colectivo. Grupos que viven de la “gorra”, otros que han aprendido a colocar sus trabajos en grandes festivales y que mantienen una programación constante. Pero todos ellos comparten lo gratuito de su presentación para el público, cuando su presentación es en un espacio público, aunque algunos de estos trabajos sean pagados por las instancias gubernamentales, es decir, con los impuestos de la población en general.

Hay grupos que producen espectáculos para multitudes, otros para públicos menos grandes; podrían existir trabajos hasta para dos personas en la calle, o los que hacen volar al cielo o a las alturas de los edificios (Bert, 2009) estableciendo nuevos canales de comunicación, o nuevas formas de comunicación, grupos para los cuales el público es parte fundamental del espectáculo, ya sea en busca de una toma de conciencia o de integración social.

---

distinto, era juglaresco total, súper juglaresco, y bien político, entrando en lo cuántico (es decir, exagerado)” (Carvajal, 2009, 58).

Hay también grupos que han copiado o tomado como referente modelos europeos, americanos, u otros de su propia localidad o continente, y los que se han ido formando en el trabajo diario, en donde van encontrando la manera de expresar y de entender la calle; los hay también los que mezclan su origen cultural y su realidad social, ya sea de manera lúdica o didáctica, o asumido precisamente desde una perspectiva social. Grupos que se desplazan, que se asientan, que trabajan modificando el espacio, otros que se adecuan a él, y algunos más para los cuales el espacio público es un medio para llegar al espacio interior.

## **4. Los elementos del teatro de calle**

### **4.1. Hacia un concepto**

Para el presente trabajo nos referiremos por “teatro de calle” a aquellas manifestaciones que se suceden en un espacio abierto, principalmente urbano, con lo que conlleva de representación a partir de la implantación de la convención y de la concepción de la dupla actor/personaje –público o espectador. En nuestra idea de teatro de calle la posibilidad de encontrar nuevos públicos, así como de nuevos espacios; es una búsqueda constante de los creadores escénicos de teatro. Es por ello que en este intento de definición pretendemos ceñirnos lo más posible a los principios estéticos, metodológicos y técnicos factibles en los espacios urbanos.

### **4.2. Sala o calle: afuera o adentro**

El espacio cerrado es una convención creada. Entramos en él como espectadores de un acontecimiento favorecidos por ese invento que es la obscuridad de la sala, mientras en el otro espacio que conforma el edificio teatral, el espacio escénico canónico de la arquitectura, se hace la luz. Barba comenta que durante “siglos los espectadores han visto actores y actrices en una luz-en-vida, móvil, llena de sombras imprevistas y variables, muy diferentes de nuestra luz eléctrica, dócil y domesticada” (Barba, 2009, 3), lo cual potenció el teatro en espacios cerrados; el gran revolucionador del teatro es la luz eléctrica (Luna, 2008).

Estamos acostumbrados al espacio teatral, al teatro arquitectónico, que ha definido formas específicas de producción. Por ejemplo durante el siglo XX ese espacio ya no es solamente un monumento “sino un lugar funcional a la representación y el espacio interno es definido cada vez (tendencialmente) por los modos representativos” (Cruciani, 1994, 13); es decir, el espacio se va actualizando pues ya no es solamente un ente que ambienta sino que se crea como algo único. Pero si bien la producción o creación de espacios varía, el concepto a la italiana como espacio “normal” de representación no.

El teatro a la italiana tiene una serie de elementos que lo caracterizan; sala y escena será una de ellas, un escenario equipado con bastidores, practicables, piernas, bambalinas, telones, luminaria, sonido, “los palcos que, en sus diferentes formas, envuelven la sala. Los palcos que rodean el ‘cilindro’ de la sala son unos huecos en donde se colocan los ojos que miran” (Cruciani, 1994, 25). Quitando los palcos, lugar público, íntimo, privado espacio para mirar y ser mirado y dejando solamente la butaquería tenemos ese lugar que hemos convenido en llamar, en la jerga “teatral”<sup>190</sup> sala o a la “italiana”,<sup>191</sup> una totalidad que organizada se encuentra

---

<sup>190</sup> Usado en un sentido simple y calificativo.

<sup>191</sup> Ramiro Herrera Beatón (2008), en *Apuntes para un libro de texto-taller*, aborda el tema del espacio a la italiana y su conformación: “El nuevo teatro a partir de mediados del siglo XVII es un salón de fiestas mundanas; en consecuencia, abandona la gradería cosmopolita. El piso y la orquesta es ocupado por el Príncipe y su corte; periféricamente, en herradura, se superponen las galerías de palcos, balcones, tertulia [...] y paraíso. Más tarde, el soberano se muda al palco central, óptimo, y la corte lo acompaña y sube; la platea entonces se relega a la burguesía. El teatro “a la italiana” está completo: una escena para admirar, una sala para la velada de gala” ([http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&id=24:el-espacio-teatral&catid=5:ensayos&Itemid=9](http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=24:el-espacio-teatral&catid=5:ensayos&Itemid=9)). También Robert Abitached (1994, 103) toca el tema: “[...] El naturalismo consolidó el teatro a la italiana. Basado en la separación entre el escenario y el público; las estructuras del drama burgués, con su distribución en cuadros, sus métodos de exposición, su construcción en torno a escenas pivote, su lenguaje elocuente subrayado con fórmulas; acreditó aún más la idea de que el arte dramático rivaliza con la vida en la creación de seres de carne y hueso: ligó su suerte en fin, al juicio de UD



llena de formas arquitectónicas, prácticas sociales, formas de sala y escenario, así como diversos elementos que al asumir un valor simbólico lo conforman; es decir, toda una cultura sobre el arte escénico teatral que permea a la sociedad y se vuelve, como menciona Cruciani (1994), una *forma mentis* hegemónica, la cual establece una relación de *oposición* a partir de la frontalidad con el espectador.

Nuestra forma de pensar el teatro es así: el espacio de lo posible, la caja negra, la cuarta pared, forma y convención de entender la teatralidad. Aunque en el espacio cerrado se pueden llegar a dar otras posibilidades se potencia principalmente su uso frontal, “la ilusión sobre el escenario se afirma con el teatro a la italiana” (Adame, 2005, 367), como espacio de comunicación,<sup>192</sup> un espacio de relación de oposición cerrada en T.<sup>193</sup>

Pero ese no es el único hijo de este fenómeno que llamamos teatro.

Paralelamente a ese tipo de teatro con perspectivas y leyes que hasta la fecha nos hacen sentir cómodos, se da otro teatro, el del pueblo, el popular, aquel que sucedía en espacios acondicionados para la representación, o en la plaza, o bien en la calle;

---

público culto o que aspiraba a la cultura y que pronto se rebelará tan tiránico como el antiguo, sin modificar en nada las leyes de la oferta y la demanda en el mercado teatral y sin cuestionar el criterio del éxito. En una palabra: la reforma naturalista contribuyó a asegurar la supervivencia hasta nuestros días de la dramaturgia burguesa, a la cual había encontrado exangüe y en plena decadencia, después de haber entrado en conflicto con ella para obligarle a modernizarse”.

<sup>192</sup> García Barrientos (2007, 21) se refiere a esto como la relación que se establece entre los dos sujetos que integran y configuran el espacio teatral, público y actores, por la disposición y el espacio que ocupa cada uno en relación al otro. Comenta que “la relación entre estos dos espacios, que no tienen que estar arquitectónicamente prefijados, puede ser de *oposición* (si existe o se ilumina la escena, se oscurece o deja de existir la sala, y viceversa) o de *integración*, en diferentes grados: y puede mantenerse *fija* o ser *variable* a lo largo de un mismo espectáculo” (21).

<sup>193</sup> Más adelante explicaremos esta tipología.

“el teatro nació en la calle”, señala Sánchez (2002).<sup>194</sup> En la plaza o en la calle, se dice un teatro sin reglas –si es que un teatro así puede existir– que se producía en pequeños entarimados o en la calle “pelona”, a “raíz de suelo”, y que también, algunas de las veces, hace uso de la arquitectura de la ciudad. En estos espacios en donde la magia incipiente de la tecnología teatral no tenía mayor efecto, el actor verdaderamente era el rey, aunque con el “teatro” de algunas compañías modernas tendríamos que dudar de esta afirmación; algunos trabajos para la calle solamente buscan el asombro inmediato, lo cual los ha llevado a trabajar a partir de una espectacularidad vacua, con recursos efectistas de consumo masivo,<sup>195</sup> donde parece que el espectador asistiese a una zona de entretenimiento de parque temático. Ante este punto de vista tendríamos que replantearnos el reinado del actor.

#### 4.2.1. Cerrado/abierto/público/privado

La primera decisión que tomamos para este montaje de líneas y palabras es hablar de teatro de calle, del teatro que se hace no solo fuera de los recintos oficiales, institucionales, sino en uno de los pocos espacios netamente públicos.

---

<sup>194</sup> El final de la cita hace referencia a que no solamente el fenómeno teatral sino “la cultura se ha cerrado en algunos espacios con demasiados candados y puertas a la gente” (Sánchez, 2002).

<sup>195</sup> Pensemos en el llamado teatro de magia, el cual se apoyaba más en el decorado que en su libreto (Artisgener 1947, 11): “Desde la época medieval detectamos elementos de magia en el teatro, pero es a partir de mediados del siglo XVII cuando la figura ‘mágica’ –santo, diablo, duende, mago, o maga– aparece en la comedia española con creciente frecuencia. La atracción por los misterios de la vida reflejados mediante una escenografía aparatosa y espectacular llena de vuelos, transformaciones, hundimientos y apariciones gana en popularidad durante los siglos XVIII y XIX (*El mágico de Salerno* de Juan Salvo y Vela llegó a extenderse a cinco partes a lo largo del XVIII, y la divertidísima *La pata de cabra* se convirtió en la obra más representada durante la primera mitad del XIX), y luego desaparece casi por completo en el siglo XX. La magia (no el milagro; es decir, se nota una progresiva secularización del tema) llega a ser elemento constitutivo del argumento de estas obras, motor que mueve una acción entretenida y rápida” (Gies, 2008). Con el teatro de calle encontramos que al igual que algún tipo de teatro de magia se basa más en el efecto, en el decorado y en el artilugio que en un libreto.

Si una sociedad no puede transitar libremente por sus calles, o se es prisionero, o se vive en un autoritarismo inmenso, esa sociedad simplemente ya no existe; pero de existir entonces existe esa posibilidad de expresarse en un espacio público, a vivir diversas experiencias que aunque tengan el sesgo particular estarán inmersas en una colectividad social, siempre participativa, activa o pasiva, a diversos tipos de experiencias que pueden ocurrir en esas calles abiertas (González, 2002), y esto debería de ser suficiente para que estos artistas de calle se puedan encontrar y reencontrar frente a frente con ese público, que reconociendo y reconociéndose en lo extraordinario, excepcional y único que hace una excepción en su vida e intentan llenar con nuevas experiencias que muestren otro rostro de ese día a día propio de la ciudad y posibilita que se encuentre abierta esa puerta que acerca dos mundos convergentes.

Así, de concebir el artista esta posibilidad de encuentro, su primera decisión<sup>196</sup> para realizar un montaje de calle sería dejar de lado los espacios cerrados; es decir, no se escoge un espacio cerrado sino uno abierto. Una decisión respecto a cerrado y/o abierto, público y/o privado, par de dicotomías que nos ayudan a configurar un primer inventario de espacios teatrales:

- Cerrados y públicos: corrales, coliseos, teatros;
- Cerrados y privados: palacios, conventos, universidades;

---

<sup>196</sup> “Todos los géneros teatrales que se escenifican en una sala, se representan igualmente en la calle. La diferencia entre ambos radica en que uno ha sido pensado para ser presentado dentro de un ámbito cerrado, y el otro ha sido pensado para verse en espacios exteriores, con las ventajas e inconvenientes que ambas propuestas escénicas conllevan”, expresa Manuel Vilanova (2001, 107), Director de Xarxa Teatre.

- Abiertos y públicos: plazas, calles;
- Abiertos y privados: jardines de casas y palacios.

De las cuatro posibilidades que menciona Diez Borque (1988),<sup>197</sup> nosotros nos enfocaremos en los espacios ubicados en el tercer sitio, como ubicación de espacios en donde el fenómeno escénico puede ocurrir o suceder, aunque en algunas ocasiones mezclado con otras actividades; tal es el caso, por ejemplo, de la presentación de La Biznaga Teatro<sup>198</sup> en el Festival Internacional de Teatro de Calle, Zacatecas 2010, en el cual al inicio, y por la ubicación en la que dejaron unas cajas –dentro de las cuales se encontraba la ficción–, los personajes contenidos en el interior molestaban e interrumpían la labor que un comerciante callejero a grito espléndido realizaba;<sup>199</sup> la mirada del frustrado vendedor de calaveras mágicas<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Diez Borque realiza esta distinción para los espacios del siglo XVII, pero la misma nos funciona para este trabajo.

<sup>198</sup> Reseñado en el capítulo dedicado a los grupos, al igual que otros grupos que se mencionan a lo largo del texto.

<sup>199</sup> “Nada más mexicano que el merolico, la voz misma solo se usa en México, es mexicanísimo: Cantinflas, nuestro cómico popular más representativo, tiene mucho de Merolico, y, sin embargo, el personaje es universal y su tradición se hunde hacia Atrás, en la Edad Media, y aun antes, en la antigüedad pagana. Donde quiera que ha habido plazas concurridas, mercados, ferias, ha estado ahí aseverando, sonriente y rápido, el merolico. Arte singular el suyo, pregón elaborado, anuncio ampliado con estilo, ingenio y desenfadado, arabesco verbal que va y viene, interminable. He aquí una muestra cualquiera del arte: ‘¡Atrasito de la raya, por favor, avaros, un paso atrás: hostiles y desabridos, dos pasos atrás: gordos, un paso adelante: funcionarios, media vuelta con vista al frente: los demás ganapanes pónganse una mano en el corazón, la otra donde quieran, y paren las orejas: estos frascos contienen lágrimas de aceite de peces pagoda, jugo de ostión de Guaymas; sublimes, más finas que el lubricante de la rótula del ciervo real que corre en los bosques, contienen nada menos que cerebrina, si, cerebrina dorada, la atrevida sustancia que, apresura el raciocinio, lubrica el pensamiento, afina la puntería mental hasta hacerla infalible y conduce, libre de trámites, al triunfo en cualquier actividad de su elección, de las más modestas a las más osadas y temerarias. No ponga ya ese gesto de menso cariacontecido, tan suyo, por desgracia, que ya es como su firma, y entienda ya rápidamente y sin ayuda lo que le dice la gente, tome cerebrina, por exigüos tres pesos el frasquito con cincuenta gotas, una sola gota ingerida en ayunas en medio vaso de agua potable hará de usted, señor, señora, una persona nueva, libre de telarañas mentales, recién lavada por dentro y por fuera como coche nuevo salido de la agencia, anímese usted, caballero, que se ve a todas luces que la necesita con urgencia desesperada, ándele, acérquese y saque sus tres pesitos...”

<sup>200</sup> Estos objetos de la cultura mexicana son unas pequeñas calaveras de plástico que con hilos de nailon muy delgado, dispuesto de una forma triangular; es decir se amarra la calavera, después se amarra un extremo a un bote y el otro a un dedo del vendedor, se debe de cuidar la dirección de la luz ya que esta puede llegar a golpear el hilo lo cual delataría el truco, cada vendedor tiene su particularidad textual pero siempre conservan cierto tipo de palabras que forman el juego escénico que han montado para la venta:

*Llévelo, llévelo*

logró su cometido, pues la caja fue reubicada metros más adelante de donde él se encontraba, con lo cual la función se realizó sin dañar la economía callejera mexicana.

### 4.3. Los elementos: sobre el espacio

El primer elemento a observar es el concepto de espacio, “pertinente y fundamental para el estudio del modo dramático de representación, y no es ni lo uno ni lo otro para el estudio del modo narrativo. Pues el espacio es ingrediente esencial de la representación teatral, a la vez representante y representado” (García Barrientos, 2007, 121). Es por el espacio y en el espacio que se conjugan las diversas dicotomías que conforman el fenómeno teatral; el espacio teatral es donde sucede. Entendemos, como menciona García Barrientos, “por espacio teatral la extensión mayor y englobante, de la espacialidad en el teatro” (123).

---

*Hágala de mago, vacilen al amigo  
en una fiesta  
Hágala bailar, hágala que se mueva  
A ver, híncale, acuéstate, baila y  
brinca tres veces uno dos tres....  
Saca la pistostola y Pum!  
Hasta la vista baby  
Valen diez, valen diez.  
Dá besito de lenguita  
pasa el chicle....  
Hágala bailar, hágala brincar...  
(Navarro 2008).*

Así, la calaverita va haciendo lo que la voz del vendedor le indica. Pueden ver, escuchar, esta letanía y ver la calaverita en acción en: <http://faroviejo.com.mx/2008/11/calaverita-magica-que-brinca-salta-se-hinca-y-da-besos-de-lenguita/>

Pavis (1998), en su diccionario, define varios tipos de espacio: actoral,<sup>201</sup> dramático,<sup>202</sup> escénico,<sup>203</sup> interior,<sup>204</sup> lúdico,<sup>205</sup> teatral<sup>206</sup> y textual.<sup>207</sup> Así, también, Bobes (2001) menciona que cuando nos referimos a “espacio dramático”, esta expresión

tiene varias referencias; a veces se aplica al edificio teatral, otras al escenario vacío o a la escenografía, a la disposición de los objetos en escena, a los lugares por donde se mueven los personajes, al sentido simbólico que cualquiera de estas referencias puede generar, etc. Conviene matizar estas referencias y los términos y conceptos que estamos utilizando, para conseguir mayor precisión (18).

---

<sup>201</sup> “Espacio actoral: Parte del espacio[...] Por razones prácticas, un espectáculo siempre se ve obligado a delimitar su perímetro de actuación, que forma un espacio simbólico inviolable e infranqueable para el público, incluso cuando este es invitado a invadir el dispositivo escénico [...]. El espacio actoral queda estructurado, así, por el gesto y a veces, únicamente, por la mirada del actor” (Pavis, 1998, 169).

<sup>202</sup> “Espacio dramático: espacio dramático se opone a espacio escénico (o espacio teatral). Este último es visible y se concreta en la escenificación. El primero es un espacio construido por el espectador o el lector para fijar el marco de la evolución de la acción y de los personajes; pertenece al texto dramático y solo es visible si el espectador construye imaginariamente el espacio dramático” (Pavis, 1998, 169-170).

<sup>203</sup> “Espacio escénico: Es el espacio concretamente perceptible por parte del público sobre el o los escenarios o, también, los fragmentos de escenarios de todas las escenografías imaginables. Es aproximadamente aquello que entendemos por “escenario teatral”. El espacio escénico nos es dado por el espectáculo, ahora y aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio escénico” (Pavis, 1998, 171).

<sup>204</sup> Siguiendo a Pavis (1998), el teatro es el espacio de la exterioridad, visible y objetivo, esto al igual, lo menciona García Barrientos (2007). Pavis continúa y menciona: “Pero el teatro es también el lugar en donde el espectador debe proyectarse” (Pavis, 173); realizador y actor son parte de la creación de los espacios interiores: al hacer visible lo invisible son parte fundacional del fenómeno escénico.

<sup>205</sup> “Espacio lúdico o gestual: este espacio es creado por la evolución gestual de los actores. A través de sus acciones, sus relaciones de proximidad o alejamiento, sus libres expansiones o su confinamiento en un área mínima de actuación, los actores trazan sus límites exactos de su territorio individual y colectivo [...]. Este tipo de espacio es construido a partir de la actuación; está en perpetuo movimiento, sus límites son expansibles e imprevisibles, mientras que el espacio escénico, aunque parezca inmenso, está limitado de hecho por la estructura escenográfica de la sala [...]. El espacio gestual también es la manera en que el cuerpo del actor se comporta en el espacio: hacia arriba o hacia abajo, crispado o relajado, expansivo o ensimismado” (Pavis, 1998, 174-175).

<sup>206</sup> Este concepto hace referencia a toda la variedad de formas de referencia de espacio, es decir los mencionados alrededor de este concepto. Espacio teatral es la denominación englobante.

<sup>207</sup> “Es el espacio considerado en su materialidad gráfica, fónica o retórica; el espacio de la “partitura “donde están consignadas las réplicas y las didascálicas. El espacio textual se materializa cuando el texto es utilizado no como espacio dramático ficcionalizado por el lector o el oyente, sino como material en bruto a la disposición de la vista y el oído del público [...]” (Pavis, 1998, 175).

Ella distingue cuatro tipos<sup>208</sup> de espacios dramáticos: “[...] El dramático, creado por la fábula; el lúdico, creado por los personajes y sus movimientos; el escénico, previo a la representación y en relación con el edificio, y el escenográfico que trata de reproducir en el escenario, mediante signos visuales (estáticos o dinámicos), el espacio” (83).

Cruciani (1994) por otra parte plantea que

el espacio del teatro es una totalidad compleja que no se puede reducir a la suma de escenografía y arquitectura teatral [...]. El espacio del teatro, en nuestra cultura, no es un dato primario sino la resultante de interacciones que se mueven entre los polos de la figuración y el ambiente. Se le piensa, en primera definición, como el soporte visual de un texto, o mejor de una acción actuada y/o contada: es la proyección física y/o figurativa, material y/o ilusionista, del espacio en que se coloca la ficción de la acción dramática, el lugar concreto y metafórico de los personajes. En segunda definición se le piensa como el espacio de los actores, calificado por su estar separado o cualquier modo extracotidiano y del no tener lugar de la representación, reservado a los actores y no pertinente a los espectadores [...] Y en tercera instancia es el espacio destinado a los espectáculos, totalidad de sala y escena” (11-12).

---

<sup>208</sup> A esta concepción se añaden Ubersfeld, 1974; Pavis, 1980; Bobes, 1997: 395-396.

Para Anne Ubersfeld (1997)

[...] El espacio teatral es una realidad muy compleja en la medida en que corresponde: a) un lugar físico concreto, el de la presencia de los comediantes en su relación con el público; b) un conjunto abstracto, el de todos los signos reales o virtuales de la representación. De ahí podemos deducir algunas consecuencias paradójicas: el espacio teatral está fundado sobre distinciones que parecen radicales pero que sin embargo se borran frecuentemente: a) La distinción teatro-ciudad, pudiendo ser teatralizado cualquier lugar e integrado por tanto al espacio teatral; b) La oposición escena-sala, al englobar la representación de manera más o menos visible, comediantes y público en un mismo espacio, aun cuando la distinción sala-lugar escénico subsista (62).

Este punto de vista abre y amplía el concepto escena, espacio escénico, a partir del establecimiento de la relación y de la teatralización<sup>209</sup> de un lugar en donde se desarrolla el fenómeno escénico.

Por último, García Barrientos (2007) concibe tres espacios: diegético,<sup>210</sup> escénico y dramático. El primero de ellos hace referencia a la fábula, argumento de la historia;

---

<sup>209</sup> Se entiende la interpretación escénica a partir de la utilización de un escenario y actores que establecen y resuelven una situación (Pavis, 1998, 436). Este concepto está muy enfocado a lo visual; por medio de él un algo no teatral se puede convertir en un algo teatral, como el espacio. Otro concepto será la reteatralización, el cual enfatiza lo teatral en algo que ya lo es (Adame, 2005, 39-40).

<sup>210</sup> “El *espacio diegético* o argumental es el componente espacial del contenido, el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento; el espacio significado en su integridad, o si se quiere, el espacio representado mediante cualquier procedimiento representativo (espacial o verbal, dramático o narrativo, etc.) y no solo por los específicamente teatrales; es, en definitiva, el



es el mundo ficticio en donde, sin la presencia del actor, “acontecen” los hechos. El segundo se refiere al plano de la escenificación como tal; el tercero de los tres, el dramático, es a nuestro ver y para este trabajo el concepto fundamental a observar como espacio, y hace referencia a “la relación entre los espacios diegético y escénico, es decir, la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación. Se trata, ni que decir tiene, de una relación compleja, que se resuelve en diferentes frentes” (129). Al concebir el espacio dramático como un espacio de relación, establece, ya por este “calificativo”, la manera de acercarse a él y poner en contacto los mundos que componen el fenómeno oximorónico del teatro; es en el espacio dramático en donde convergen los diversos espacios tanto interiores y externos del personaje, de la decoración, ambiente, o escenografía, lúdico, visual, siempre visual o textual.

En cuanto a la manera de representarlo, es decir, su estructura, dos son las posibilidades de presentación del espacio dramático, agrega García Barrientos: “El encaje de los lugares del argumento en un(os) escenario(s)” (21); dichos serán el espacio único, “manifestación de la conocida ‘unidad de lugar’, defendida y practicada en la dramaturgia clasicista, y de la forma más rigurosa por el teatro francés del siglo XVII, pero utilizada también muy frecuentemente desde otras

---

espacio de la ficción, sin determinación genérica o modal ninguna: listo para ser narrado en una novela lo mismo que para ser filmado en una película o para ser representado en un teatro. El *espacio escénico* es el espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, con formas que varían según las diferentes épocas y culturas y plasmaciones concretas distintas en cada teatro (edificio) particular [...] es en la escena donde se ‘concentra’ la *actividad* representativa.” (García Barrientos, 2007, 127-128).

posiciones estéticas y hasta, en ocasiones, por motivos tan accidentales como puede serlo la penuria presupuestaria” (129); o los espacios múltiples.<sup>211</sup>

“[...] La acción dramática se desarrolla efectivamente en diferentes lugares [...] Cabe distinguir ante todo el caso en que los diferentes lugares dramáticos se representan en un solo espacio escénico, subdividido en partes, tan frecuentado por el teatro expresionista, de aquel en que múltiples escenarios acogen diferentes decorados [...]” (129).

El cual puede representarse sucesivamente, es decir, un espacio detrás de otro o de manera simultánea en donde se presentan todos o algunos de los espacios a la vez. De los espectáculos que vienen en la sección de análisis, *Pelea de gallos*, correspondería a un espacio único; *Romeo y Julieta*, de Tascabile, a un espacio múltiple sucesivo y, aunque no es comentado en la sección mencionada, *Orfeo*,<sup>212</sup> de la compañía de Teatro de La Saca, a un espacio múltiple simultáneo, logrado esto gracias al dispositivo escénico creado en donde se desarrolló la obra, un andamio, el cual permite tener a vista del público diversos espacios que en más de una ocasión están activos simultáneamente.

---

<sup>211</sup> Richard Schechner, en la síntesis de sus fundamentos teóricos, alude también al espacio como único o múltiple, pero atribuye dichas características a la cuestión focal, de tal forma que el público para observar una obra multifocal tendría que desplazarse, o bien puede ser una combinación de ambas, o quizá se puede llegar a restringir el foco a un solo grupo, permitiéndoles que por su disposición espacial puedan observar parte de la escena que ha sido ocultada para el resto.

<sup>212</sup> Este espectáculo aborda la idea temática de este personaje griego, quien con su maestría para tocar la lira duerme al furioso Cerbero protector del inframundo, para así intentar sacar a su esposa Eurídice; la obra plantea ese mundo bajo lleno de vicios en la actualidad, la trata de blancas, las drogas. El mundo al que Orfeo tiene que ir en busca de su amada es un edificio en donde se reúne un grupo de delincuentes comandados por Hades y que tiene un vigilante feroz y atento donde el espacio es un gran andamio coronado por una banda de música; en los diversos recuadros se aprecian escenas simultáneas; el público aprecia un escenario vertical, aunque en algunas ocasiones la confrontación de este espacio es rota en la persecución de los enamorados y el inframundo baja al nivel del público para mezclarse y buscar.

Si partimos de la construcción del espacio dramático como un lugar en el cual se establece la relación, en donde convergen los planos, debemos tomar en cuenta que el plano escénico se concibe en relación al lugar o espacio que ocupe el público. Esta relación marca las formas de constituirse el espacio escénico, que contendrá y estará en relación con el espacio diegético, es decir, el espacio del convivio, de la relación, de la comunicación con el público; de esta forma se establecen, a partir de la constitución de un palenque para *Pelea de gallos*, una ciudad con sus interiores y exteriores para *Romeo y Julieta*, y un edificio expuesto para *Orfeo*.

#### 4.3.1. Todos los espacios son escénicos

Para Schechner (1988) el espacio es parte de la ciencia social como teoría escénica; de allí parte su concepción del Teatro Ambientalista: “[...] La plenitud del espacio, las formas infinitas en que el espacio se puede transformar, articular, animar” (30). La representación entonces no se queda en un solo espacio sino que se traslada al público, como medio para que esta se realice. Así se intentan crear y usar diversos espacios, unos dentro de otros, espacios completos que lleguen y toquen todas las áreas del público o bien y también donde los actores, intérpretes o *performers*<sup>213</sup> realizan su actuación.

---

<sup>213</sup> En la segunda acepción del concepto, Pavis (1998) se refiere a *performer* como aquel que actúa y habla en primera persona, o sea sin una simulación en sí, y establece la comunicación con el otro en tanto artista y persona; en cambio el actor representa y simula, pretende que no es un actor de teatro sino un personaje. El *performer* realiza su trabajo escénico desde un yo, mientras que el actor desempeña el papel de otro. Pero también se puede hacer alusión al *performer* como aquel que realiza una proeza, ya sea vocal, gestual o instrumental, en oposición a la representación e interpretación de un actor.

El espacio se relaciona, bajo la idea anterior, en todos los sentidos con la representación, pero sin dejar de observar que el mismo teatro está inmerso en otros ambientes más grandes. El Teatro Ambientalista plantea la transformación del acontecimiento estético en uno social, en el que se da la participación trasladando el foco de la ilusión y arte entre espectadores y actores, conjuntamente con una solidaridad, una identificación, un espacio escénico, dramático que crece por las plantas de los pies.

Todos los espacios pueden ser usados para la escena, para la realización escénica, y de la misma forma todos los espacios pueden servir para la audiencia, para el público; estos dos puntos dejan ver la posibilidad de fundar espacios escénicos. Desde la perspectiva y teoría de Schechner (1968),<sup>214</sup> todos y cualquier espacio pueden ser usados para que el suceso y fenómeno escénico se realice.

En una conferencia realizada durante el congreso del International Theatre Institute (ITI) en 1978, Richard Schechner<sup>215</sup> habló sobre el tema del espacio, mencionó que cada obra de teatro pide un espacio diferente,<sup>216</sup> es decir, habría que descubrir cuál es ese espacio para realizar esa obra. Este punto de vista se refleja también en las

---

<sup>214</sup> Los otros cuatro puntos restantes son: "(1) It is necessary to accept a definition of theatre which is not based upon traditional distinctions between life and art. (2) All the space is used for performance. (3) All the space is used for audience. (4) Focus is flexible and variable'. In environmental theatre the focus can be single as in the spectator cannot see everything without moving or refocusing to choose which to observe. Or there can be a 'local focus' where only a fraction of audience can perceive the event'. (5) 'One element is not submerged for the sake of other.' 'The performer is no more important than the other audible and visual elements'. Sometimes performer may be 'treated as mass and volume, color, texture, and movement'. (6) 'The text need be neither the starting point nor the goal of a production. There may be text at all" (Shank, 1982, 93).

<sup>215</sup> En la conferencia era acompañado por Peter Brook.

<sup>216</sup> Jorge Ferro, codirector del Grupo 55 en una plenaria de teatro escolar en el 2006 mencionaba a los escenógrafos esta misma frase; él buscaba, en ese momento, la especificidad de cada espacio para cada una de las obras.

palabras de Beppe Chierichetti,<sup>217</sup> quien en una entrevista que se le realizó para este trabajo, y comentando sobre los espacios que se escogen cuando se va presentar *Albatri*, dirigida por Renzo Viscovi y estrenada en 1977, decía que cada momento del trabajo requiere un algo especial y que muchas veces ese algo lo daba la elección espacial, ya sea que vaya a favor o en contra de la poética de la misma escena, con lo cual se puede generar una tensión entre la espacialidad y la imagen o suceso escénico:

[...] El espíritu del espacio es congruente con [el] espíritu de la escena. Así que necesita leer el espacio, después vamos tocando música, bueno vamos, a donde están los negocios[,] a donde está la gente que está comprando pan, el late, la pasta, al coche[,] al que puede hablar con el *driver*, al final del espectáculo es dramático[,] necesita regresar allá o[,] vamos[,] acabarse en la plaza *vecchia*, la *piazza*, que hay lugares *altes*, *alti*; así que una escena de muerte se puede hacer junto a la *piazza*, donde hay (*mueve sus manos generando un objeto redondo, entonces comenta: "la cúpula"*). Exacto, bueno lo hacemos allá porque necesita concentración. Porque es un lugar de concentración. Y ese lugar es muy bueno porque es cubierto arriba y después al final hay un albatros que dé un techo, un balcón de allí de la biblioteca [...]. Necesita elegir el espacio urbano con espíritu del espectáculo [...] o se puede hacer lo contrario. Por ejemplo, hemos hecho albatros en Estados Unidos, que es un país increíble, todos, cómo se llaman [...] (*sus manos otean el aire generando*

---

<sup>217</sup> Actor de la compañía Tascabile de Bérghamo.

*un rascacielos que se extendía sobre el nivel de la cabeza y de haber existido en Bérgamo quizá taparía la vista nevada de las montañas al fondo. Rascacielos, pues).* No hay nada que ver con espectáculo (*Risas*) Pero lo interesante fue que el espacio, el espacio urbano, era contra el espectáculo, así que hay una tensión cultural *visiva*, un pequeño *clown* con *narizo* rojo; así, cerca de un rascacielos enorme; esa es una contradicción, que tú puedas ser en un espectáculo de calle. O puedes ser una cosa lírica de cárcel, una escena dramática; después llega una escena popular. Hacer pasacalle en una pequeña vía y va a terminar en una plaza con este principio. Es orgánico todo esto. O se puede luchar contra el espacio. Así que va a, por ejemplo, cuando vamos a hacer un espectáculo de calle necesita como tres o cuatro horas para mí, para andar caminando, tomar un café, mira, este lugar me gusta mucho pero cual escena del espectáculo se puede hacer solamente allí.<sup>218</sup>

Existen cinco tipos de espacios, según Schechner (1978): aquel usado por las salas de teatro, otros que se han transformado en salas,<sup>219</sup> el espacio encontrado cerrado,<sup>220</sup> el espacio encontrado al aire libre,<sup>221</sup> y por último el espacio que ya no está organizado como un teatro,<sup>222</sup> los cuales nos perfilan una relación espacial

---

<sup>218</sup> Entrevista realizada por el tesista a Beppe Chierichetti en el local de trabajo de Tascabile, en Bérgamo, durante febrero del 2011.

<sup>219</sup> Como ejemplo: el garaje de actuación de New York, las fábricas, la Sala Redonda en Londres.

<sup>220</sup> Como ejemplo: el espacio que usó Peter Brook cuando escenificó *Ubu Rey*. Un teatro demolido. Estos, menciona, mantienen la intimidad propia de los espacios cerrados, afectan la percepción del espectador pero la posibilidad de creación está acotada por la dimensión

<sup>221</sup> Como ejemplo: algunos espacios de este tipo son el Teatro Campesino de Luis Valdés en California, el Teatro Móvil de Puerto Rico con Míriam Colón, así como el teatro de calle.

<sup>222</sup> Se trata de los espacios parateatrales. Extensiones y duraciones en el tiempo y el espacio, como los experimentos realizados por Grotowski en donde el espacio teatral ya no está organizado como un teatro. El

entre espectadores y actores, una manera de ponerse en contacto y de suceder el fenómeno escénico.

El teatro de calle correspondería a los últimos dos espacios mencionados; el encontrado al aire libre y aquellos que no están organizados como teatro, aunque el Living usaba el espacio cerrado como un espacio al aire libre y lo mismo ha sucedido con otras compañías como Catalinas Sur, Els Comediants, La Fura dels Baus. Pero regresemos. El teatro de calle se sucede en un espacio encontrado al aire libre —el cuarto tipo—, no diseñado, no fabricado, sino encontrado, como una posibilidad, aunque Schechner cuando se refiere a este tipo de espacio intenta ceñirse a los ambientes campestres.<sup>223</sup> “Este tipo de teatro no citadino —aun cuando se haga en la ciudad— involucra vivir una experiencia en lugar de simplemente observarla; significa grupos pequeños en lugar de un público multitudinario; significa experiencias icónicas en lugar de ideológicas” (Schechner y Brook, 1978, 131). Los desfiles del Bread and Puppet, *Pageant and Circus: Our Domestic Resurrection*, realizados en Glover durante la década de los noventa, son un claro ejemplo de este tipo de espacio al aire libre.

La otra posibilidad espacial que nos va para nuestro trabajo sería la de aquellos espacios que no están organizados como teatro, es decir, espacios que son fundados como lugares escénicos por la presencia o enunciación del actor. El trabajo *Kamchàtka*, de la compañía catalana del mismo nombre, nos es útil como

---

espacio teatral, en este caso, se define parafraseando a Mefistófeles en *Fausto* cuando dice: “El Infierno donde yo estoy”. En los parateatros, todo lugar donde actúe una persona se considera teatro.

<sup>223</sup> “Con frecuencia se aprovechaba para este lugar el suave declive de alguna loma” (Artis-gener, 1947, 17); esta línea se refiere al espacio de representación del teatro griego.

ejemplo para dicha posibilidad espacial; en ese trabajo un grupo de “ocho personajes perdidos en la ciudad cada uno con su maleta” (Kamchàtka 2006) se mueven por diversas zonas ya no de un espacio escénico, sino de una ciudad; “Viajeros o migrantes?” (*Ídem*), nos preguntaremos al verlos, pero nos queda clara la representación; ellos son actores que transitan un espacio y la gente se reúne a su alrededor; en su dossier de prensa mencionan que “el teatro de calle expresa, provoca y transforma espacios y situaciones del cotidiano en hechos excepcionales. A partir del cotidiano de los habitantes, los Kamchàtka van creando una realidad paralela, abriendo un espacio de diálogo, donde el espectador se convierte en actor del intercambio y de la experimentación. Para los Kamchàtka no existe espectador, no existe público; solo existen personas humanas en el espacio público” (Kamchàtka, 2006, 5). En los dos casos mencionados, ya sea en el espacio al aire libre, en cual consideramos también la calle y la plaza como lugares abiertos y públicos, el teatro se funda, como realización,<sup>224</sup> ya no en un espacio de la morfología arquitectónica y urbanística de la ciudad, sino en un lugar que se constituye como espacio de representación.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Esta es una de las distinciones que realiza Ubersfield al comentar que cualquier espacio puede ser teatralizado e integrado a la ciudad.

<sup>225</sup> La obra reseñada por Argudín (1975) en el número 1 de la revista *Tramoya* es un ejemplo de esto y corresponde a la época: “[...] Enmarcada por un espacio íntimo, de fachadas grandiosas, como la de la iglesia de San Roque, o pintorescas, como las casas minúsculas con escalinatas y balcones, teniendo como fondo la vista de las últimas casas de Guanajuato, hemos tenido el placer de ver *Le marathon*, obra escrita y dirigida por Claude Confortès [...] El espectáculo se impone a pesar de la barrera idiomática por la claridad de sus intenciones, su estructura limpia, la magnífica interpretación de los actores y la sencillez de sus recursos. [...] La obra empieza con un ambiente festivo. Una banda de músicos de la ciudad de Guanajuato [contratados especialmente], entra a escena marchando, luciendo sus uniformes de gala, tocando sus instrumentos de aliento. Inmediatamente salen unos payasos que juegan con el público, aventándole grandes globos de colores, repartiendo claveles [...] En unos minutos, toda la gente sería que iba a ver una obra seria, se encuentra rodeada de música, juego, buen humor. Y es dentro de este clima que arranca la historia. Suena un disparo, salen corriendo unos competidores, pasan veloces entre el público, y ya: estamos en el maratón [...]. Es curioso notar que el montaje, que presenta tantos elementos del teatro del absurdo, del teatro épico, del teatro ritual, tenga un fuerte sabor a película de dibujos animados” (48-50).



En los espacios encontrados y en aquellos espacios que no están organizados como teatro se establecen diversas posibilidades de comunicación entre actores y público, conformación o formación espacial que integra los elementos fundamentales para el hecho escénico –la relación entre el espacio de expectación y el de actuación–, los cuales pueden ser de oposición o bien de integración, pero sin llegar a lo absoluto, pues entonces se impediría la comunicación, y lo contrario, una integración total, anularía la dualidad (García Barrientos, 2007); es decir, la posibilidad espacial se mantiene en el equilibrio y oscilación. Bobes Naves (2001) también hace alusión a estas dos posibilidades llamándoles situaciones de enfrentamiento y de envolvimiento; esto es, donde se sitúa un yo frente a otro. Breyer (1968) se refiere al espacio como: “[...] Ámbito escénico es el lugar propio del espectáculo, lugar de la relación dialógica del actor y el espectador” (16) y se refiere a este tipo de espacio enfrentado como ámbito en T, pero también se dan otras posibilidades de ámbito en U, O, X, F, L, H que hacen relación a la distribución comunicativa entre sala y escenario. Bobes Naves (1987) comenta que estas variantes espaciales pueden reducirse a dos situaciones, enfrentamiento y envolvimiento, que ya mencionamos líneas arriba: la primera correspondería a las posibilidades en T y F, ya sea con dos salas y un escenario o viceversa, o bien en paralelo; otra posibilidad correspondería a un ámbito en O, que invierte la relación de X, mientras que U (252) cambia su posibilidad de relación para ella, diferente a la que Breyer (1968) propone al considerarlo casi envolvimiento, y no solo superación de la posibilidad en T (49). U al igual que O son dos posibilidades orgánicas de disposición espacial en la calle o espacios abiertos, donde se concibe U como envolvimiento al igual que Bobes Naves.

García Barrientos (2007) observa dos posibilidades; la escena cerrada T y la escena abierta U y O; a esto se le suma la relación que establece de oposición o integración (124), ya sea fija o variable, es decir, que se mantiene siempre un solo tipo de relación o bien esta muta o se va transformando<sup>226</sup> en el transcurso de la representación, y de la combinación o manipulación de estas formas de relación se van generando las diversas posibilidades de comunicación escénica que se establecen entre actor y público.

#### 4.3.2. De la ritualidad a la teatralidad

Una dramaturgia temática la encontraríamos en las representaciones rituales, donde los personajes son míticos y pertenecen a un mundo ficticio que intenta explicar la realidad de esa cultura, un tiempo ucrónico, personajes idealizados, espacio metafórico o bien convencional en donde la reiteración de los elementos genera en aquellos que observan una espacialidad utópica, una atemporalidad en donde convergen los elementos que configuran el marco cultural del pueblo. Si bien existe una identificación, a esta se accede por empatía cultural o pertenencia, pero cuando estos elementos son sacados de su contexto organizativo y orgánico la distancia representativa potencia otra serie de efectos. Sirva lo siguiente a manera de ejemplo:

---

<sup>226</sup> Pero también se va transformando el espacio que se encuentra alrededor; de esta forma el espacio que envuelve o acoge la escena puede llegar a modificar la obra. Sucede en ocasiones, excepcionales o mágicas, aparentemente, que los ruidos de la calle al mezclarse con el trabajo escénico en un espacio exterior encaja de una forma que pareciera que fue ensayado para ellos; no sería nada descabellado pensar que algunas compañías sí ensayan o, por lo menos, se enteran de la vida del espacio antes de la presentación. Como menciona Phillippe Amand (2004), “[...] si el espacio se transforma a vista del espectador, entonces dicha transformación ayuda a contar la historia [...]” (14). Aunque sus palabras las enfoca a un espacio cerrado, el paralelismo con los espacios abiertos está presente.

Del uno al dos de noviembre en la comunidad de Los Ángeles del Triunfo, Guasave, Sinaloa, México, la población indígena yoreme-mayo<sup>227</sup> celebra el día de la llegada de los fieles difuntos, el día de muertos, celebración que ha comenzado quince días antes, pues los muertos siempre andan por allí y lo único que no podemos negar es la muerte.

Los festejos deben iniciar con la instalación de la enramada, los altares, así como la preparación de los alimentos –*guakavaki*, *wikirimbaki* o *totorimbaki*, todos estos cocidos que se preparan con diferentes verduras y carne de res, iguana o rata silvestre– que para los vivos ayudará a esperar y acompañar a los muertos. Al ritmo de *coyolis*,<sup>228</sup> tambores de agua y *tenábaris*<sup>229</sup> los danzantes bailan toda la noche. La disposición espacial debajo de la enramada es la siguiente: los músicos se ponen en

---

<sup>227</sup> La población mayo conforma la comunidad indígena más numerosa que existe en el norte del estado de Sinaloa y se halla distribuida en los municipios de El Fuerte, Choix, Guasave, Sinaloa de Leyva y Ahome. La comunidad indígena mayo o yoreme, la última de las grandes naciones indígenas del estado de Sinaloa, heredera de una cultura ancestral, poco conocida y comprendida en nuestra época, durante el siglo XX tuvo que enfrentarse de forma ineludible a los procesos sociales y económicos que transformaron el norte del estado de Sinaloa, cuyos efectos negativos pusieron en riesgo la integración de su cultura y de su propia supervivencia.

<sup>228</sup> Cinturón ceremonial de danzante de Pascola de aproximadamente 30 cms de largo, normalmente de cuero y con cascabeles que cuelgan amarrados a unas tiras de cuero.

<sup>229</sup> Los ténabaris, tenábaris o tenebois son unos hilos de nylon o de cuerda de algodón donde están pegados o cosidos capullos secos de mariposa que han sido recolectados en el campo y que son rellenos con piedras pequeñas de hormiguero. Los tenábaris son parte del atuendo en las danzas de Pascola y Venado en las tribus yaquis y mayos principalmente (aunque el grupo étnico Guarijio y Tarahumara también los utiliza). Los tenábaris se ponen en las pantorrillas del danzante, los pascolas los enredan hasta la rodilla y el venado solo en los tobillos. Los tenábaris causan un sonido de pequeñas sonajas.

un lateral; frente a ellos y hacia ellos los danzantes están y bailarán unos la danza de los pascolas<sup>230</sup> y otro u otros la danza del venado.<sup>231</sup>

La fiesta se compone de varias partes; en la primera de ellas el pueblo reunido frente a la cruz, la saluda y le pide permiso pueden llegar a tirar cohetes o bien puede ser al final, dependiendo de la fiesta, y después seguidos uno detrás de otro se dirigen a la enramada en donde los músicos se encuentran, saludan a los diferentes puntos cardinales y comienzan a contar la historia de su pueblo. En su lengua, aquellos que

---

<sup>230</sup> “El pascola de acuerdo a la tradición representa el mal, aunque se considera el más sabio de la fiesta, pero la leyenda cuenta que el pascola quiso imitar al venado, pero todo le salió mal, en vez de máscara de venado, hizo una de chivo, ellos tienen el propósito de decir cosas chistosas para que la gente ría durante la noche”. (CDI, 2010). Léase también (Dolujaboff, 2008).

<sup>231</sup> Gabriel Uriarte (2001) describe detalladamente esta danza: “El venado es una de las danzas mexicanas más conocidas en el mundo, pero paradójicamente de la que menos se sabe en cuanto a su origen, ejecución, contexto y simbolismo. De manera lamentable, la danza ha sido proyectada en muchos sitios del planeta por los ballets folclóricos que presentan una teatralización que dista mucho de lo que en realidad sucede bajo las enramadas yoremes. ‘Que el animal representado deberá morir al final de la danza, porque si no habrá sido una ejecución incompleta. Que al morir el venado salva a la etnia de la hambruna y por su ‘sacrificio’ su espíritu viajará al cosmos recorriendo el camino de las estrellas’. La danza del venado la que más polémica levanta con relación al sentido de su origen y por supuesto de su ejecución. La cabeza de venado que porta el yaqui es un tanto más realista y la adorna con listones, el mayo sin embargo es muy variado en la forma final que da a la cabeza en su elaboración; de hecho, algunas son una mera figuración de la cabeza del animal, aunque los materiales piel y cueros siempre serán los verdaderos, y la adorna con flores blancas que tienen el mismo significado, como ya lo señalamos [...] Ejecución del venado mayo en Sinaloa: Muchos estilos interpretativos tienen la danza entre sus ejecutantes, de modo que después de haber observado detenidamente en acción a una considerable cantidad de ellos, he tomado lo más generalizado del proceso para hacer su descripción. Cuando uno de los sones va a dar inicio, el intérprete, desprovisto de la cabeza de venado (*maasocobba*), agita vigorosamente sus sonajas anunciándolo; este preliminar movimiento de sonajas también se considera un llamado a los músicos que de pronto podrían estar ausentes de su puesto, pero de no ser así de cualquier manera el danzante lo realiza para que los acompañantes dispongan y preparen sus instrumentos. Los músicos inician el son con un ritmo lento. El *maasooyi/leero*, con marcada parsimonia toma entre sus manos la cabeza animal y asumiendo seriedad hierática va ajustándola sobre la suya. Los músicos sin cesar el rasgueo de sus instrumentos, observan a intervalos y con discreción al que hará la danza. Ajustada la *maasocobba*, el danzante se asegura de que haya quedado bien firme, haciendo algunos movimientos corpóreos para corroborarlo a la vez que agita de nuevo las sonajas. El hombre se transforma e ignora en lo absoluto todo suceso a su alrededor. Un nervioso nada humano se apodera de su cuerpo. Se pasea sobre su territorio y no cesa la agitación sólida de sus sonajas, provocando que el ritmo de son aumente de velocidad. De pronto el cuerpo del danzante se queda quieto, de frente y a distancia del conjunto musical, solo la cabeza mira a un lado y otro manteniendo el ritmo de las sonajas hasta que el canto irrumpe sonoro y el hombre transformado principia su maravillosa danza. El danzante, tomando el ritmo instrumental a través de sus sonajas que mueve uniformemente, dibujando círculos en el aire, abre la danza con un caminado suave que lo aproxima a los músicos, tocando la tierra con apoyos ligeros de sus plantas e imprimiéndole a su cuerpo actitudes de expectación animal que ya no cesarán hasta finalizar el son” (<http://www.galeon.com/sinaloadanzas/tp.html>).

no la comparten solamente ven acciones que los danzantes van ejecutando, en esas acciones juegan, ríen, se empujan, se quitan la palabra, pero la historia siempre avanza, la siguiente parte es una sucesión de cuadros, en el caso de la danza del venado la anécdota es muy sencilla: el venado anda entre los cerros saltando, corriendo libremente, de cuando en cuando levanta su cabeza como escuchando algo, el silencio. El danzante sale del lugar de la enramada y este es ocupado por un grupo de *pascolas* que traen unas sonajas que asemejarían un palo o un machete con el cual dar caza al venado; ellos entran entre los cerros para perseguir al venado; el siguiente cuadro es la aparición del venado cuando los *pascolas* han dejado el lugar; es entonces cuando el venado baja a abreviar agua, de cuando en cuando levanta ahora su cabeza y serpenteando su espalda mira hacia un lado y otro; los *pascolas* aparecen al momento que el venado sale; estos identifican dónde tomó agua el venado y comienzan a seguirlo; ellos salen y el venado comienza a correr, de cuando en cuando alza su cabeza a la par que el danzante hace sonar su falda hecha de pequeños trozos de madera, se yergue sobre la punta de sus pies y mira hacia los lados, baja y continúa corriendo; los *pascolas* aparecen, lo cercan y lo matan, danzan alrededor de él; posteriormente, cuando los *pascolas* abandonan el espacio del ritual, el venado resucita y el ciclo de la vida reinicia.

Algunos danzantes ven al venado como Cristo, pero lo que podemos ver claramente es el rito de vida y muerte, el ciclo eterno. Al despuntar el alba todos los participantes del ritual abandonan la enramada y a un lado de esta tiran cohetes, fuegos pirotécnicos, que dicen con sus tronidos espantan a los malos espíritus pues es muy fácil que uno de estos se quiera llevar el alma de uno de los fieles.

Esta danza sucede en el espacio cerrado del ritual, con la disposición espacial configurada por el tiempo y la tradición. El pueblo y los diversos asistentes ven el ritual y son partícipes de él, comen, son testigos de la muerte y resurrección del venado, el espacio de comunicación es abierto, parcial, y en cuanto a su relación es de integración fija. Veremos así otras posibilidades en estas líneas que vienen de espacios en los que la danza del Venado toma espacios diversos.

En 1996, durante el Quinto Festival Cultural Sinaloa, se invitó a los yoremes a la ciudad de Culiacán para realizar su ritual del día de muertos. Cuando estos arribaron la enramada no estaba lista; el lugar que les habían asignado, conocido como la isla de Orabá,<sup>232</sup> se había inundado. Así que tuvieron que cambiar de espacio nuevamente.

El lugar en el que terminaron fue el edificio de Cultura del Estado. Allí se guarecieron de las lluvias que ese día azotaron la ciudad debajo de un techo de

---

<sup>232</sup> Ubicada en la delta de los ríos Humaya y Tamazula, cuenta la historia que en ella se celebró una batalla entre los nativos de la tierra y los conquistadores españoles comandados por Nuño Beltrán de Guzmán.

cemento, entre una escalera y la sala de cine. En ese lugar colocaron sus instrumentos, sobre uno de los escalones la cazuela y en vez de golpear los danzantes el suelo de tierra muerta al que estaban acostumbrados querían hacer sonar el cemento de la civilización moderna.

Este ritual no tuvo nada que ver con el descrito al principio, ocurrido años después en la comunidad de Los Ángeles del Triunfo. Al perder el espacio, el ritual se había afectado; lo que se vio fue algo más folklórico, una tradición acondicionada no de manera natural y orgánica a su espacio temporal.

Durante los años 2009 y 2010 se cierra la calle Rosales de la ciudad de Culiacán el último domingo de cada mes para que una serie de eventos culturales, gastronómicos y educativos tengan lugar. La idea es que el transeúnte recupere la ciudad. En una de las calles de este evento organizado por el Ayuntamiento, se coloca un danzante de Venado. Su vestimenta es aquella que se puede reconocer como propia, pero no está la enramada, ni los músicos, ni los *pascolas* y, en su lugar, el danzante muestra solamente los tres primeros momentos de la danza, sin la muerte final. Una grabadora suple a los músicos, y el chapopote a la tierra bajo la enramada. Como telón de fondo, las casas del siglo XIX. Se puede reconocer la estructura de la danza, y al danzante, quien es uno de los que ha bailado en los otros dos comentarios. Pero aquí resulta extraño, el ritual ha cambiado, es ahora la estructura que sostiene la presentación, ya no existe un campo ritual sino uno escénico, ya no baila para los músicos, sino hacia el público que se reúne a su alrededor, la enramada no marca el territorio de la danza y por ello el espacio en

vez de ser cuadrado se torna circular, la participación del colectivo necesario para la realización del ritual, ya no es obligatorio. El danzante no intenta establecer a través de su danza un tiempo ritual distinto al de la comunidad<sup>233</sup> para convertirse en el puente entre lo místico divino y la tierra ahora; su intención es mostrar su danza, difundir su cultura, realizar una exhibición; pero a la par conlleva un pacto de convención entre el danzante venado y el público partícipe de un evento escénico que en su base es una celebración ritual, aunque la convención escénica no se logra de forma continua. Se puede decir para el último caso que se ha asistido a una representación que como “esencia tiene la teatralidad”, y no a un ritual “que como esencia tiene la ritualidad” (Toriz, 2001).

La disposición espacial orgánica en la calle o en la plaza será el espacio circular. Con dos posibilidades, la primera y más usual es la del público envolvente, y la segunda es la de representación envolvente. En este sentido el danzante de venado, antes citado, colocado en ese espacio ciudadano, en la urbe de chapopote, más efímera que el cemento, apunta hacia el cuarto espacio en donde el público se dispone de una forma mucho más orgánica: el círculo; “espacio de representación ritual por excelencia” (Núñez, 2000, 42), y se convierte por ello en una experiencia compartida. La circularidad<sup>234</sup> de este espacio coloca a todos a un

---

<sup>233</sup> “Los niveles de realidad social se aproximan a los tres niveles de realidad percibidos en el teatro: a) simulación o apariencia de ‘realidad’ en juegos, fiestas y ceremonias; b) la realidad alternativa de los mundos del trabajo y rituales; y c) la realidad ‘extrema’ concerniente a los esfuerzos deliberados para cambiar o mantener las reglas del juego” (Adame, 2005, 237).

<sup>234</sup> El espacio del ritual Yoreme es un cuadrado demarcado por cuatro barrotes que sostienen diversas hojas que funcionan como techo; este es el espacio ritual, diferente a otros tipos de espacio ritual que son más bien circulares; sobre lo que Cruciani ha mencionado: “El centro (y por consecuencia el círculo) es el espacio de la acción mítica, ritual, selectiva, de entretenimiento; y por lo tanto en cierto sentido también como forma ‘originaria’ del espacio teatral. No cuenta la arquitectura como toma de posesión del espacio por parte de un actor danzante, a través de los objetos que utilizó[...] y la gestualidad: espacio escénico de escenografía[,] son en esencia



mismo nivel, lo que facilita la reflexión al estar unidos a través de la mirada sobre lo representado, cerrando el ciclo eterno de la vida. Es a partir del espacio como se entra en comunión.

Ya no hablamos de la danza sino de un evento escénico parateatral o teatral, que toma lo ritual como referente y objeto, pero manteniendo lo más posible sus particularidades. Si el público está realmente conectado con la representación teatral del ritual, se piensa que se asiste a un evento sagrado en el cual se comparten sentidos de origen, de vida, de identidad. Sobre este tipo de espacio, la maestra Bobes Naves (2001) menciona: “El ámbito envolvente, ritual, de participación, que no se había utilizado desde la época griega arcaica, genera una actitud especial en el público y condiciona fuertemente la recepción” (535).

Pero el aspecto ritual tiene un tenor que debemos de apuntalar y sobre el que ya hicimos mención con anterioridad. Cuando este se desvincula de ciertas características: como son el espacio, la música, el vestuario, la participación, es decir, cuanto más se aleje de estas, estaría alejándose de su ritualidad<sup>235</sup> y

---

este centro, y la metamorfosis (vestuario, máscaras, etc.). Y el movimiento. El gesto o ‘generador’ del teatro es visto en este ocupar el espacio para volver a encontrar el centro de las cosas y de uno mismo, de manera que la comunidad se represente [...]. El espacio teatral como espacio mimético ritual se funda en la formalización de los gestos y los signos concretos, a través del movimiento del actor y su relación con los objetos de disfraz y con los otros miembros de la comunidad” (Cruciani, 1994, 133). La maestra Bobes Naves (2001), en su libro *Semiótica de la escena*, caracteriza este espacio circular en el teatro griego: “Este es el ámbito propio de lo sagrado (que se encuentra también en los espectáculos con animales, osos, toros, gallos, etc., donde se juega con la vida) y refleja, incluso icónicamente, la actitud del hombre que reflexiona sobre la transcendencia; una interpretación psicoanalítica señala el paralelismo de la *cavea* y los espectadores que miran hacia el centro, todos en la misma actitud, con el hombre ensimismado que mira hacia su interior” (91-92).

<sup>235</sup> A modo de ejemplo, el trabajo de Andrés Segura citado por Núñez (2000): “Paradójicamente, apenas en 1985, pudimos observar en un teatro de la ciudad de México una representación dirigida por Andrés Segura, quien dice ser uno de los herederos de la tradición indígena mexicana. Esta contaba el mito del Sexto Sol con una estructura dramática estrictamente occidental. El escenario era a la italiana y estaba hablada en español, por supuesto, con algunas palabras en náhuatl. No había rastro de los espacios abiertos, ni de la exuberante presencia de la naturaleza, que siempre caracterizó al teatro prehispánico. Este trabajo puede considerarse

acercándose a la simulación,<sup>236</sup> vulnerando la alteridad, no implantándola. De esta forma no llegaría a consolidarse como un fenómeno teatral. En este sentido el objeto, teatro ritual, parece ser lo que no es (Scheinin, 2005) para hacer creer que es.

El debate aquí se daría entre el uso de la ritualidad como estructura que cimenta una teatralidad, y el uso de lo ritual como exhibición que se encamina a una demostración folklórica, en donde el espacio orgánico desaparece y se condiciona su presentación en una frontalidad: una espacialidad T en lugar de una espacialidad O.

El problema fundamental es si el espacio abierto es propicio para establecer un diálogo con la colectividad y su participación a partir de la búsqueda de espacios, y si el teatro de calle intenta generar nuevas dinámicas de relación. Porque cuando se piensa en teatro, aunque se vaya a hacer en la calle o en espacio abierto, se sigue pensando en una disposición de confrontación, como ya mencionamos anteriormente, en una división escenario/espectador, aunque se tome como texto un ritual.

---

como auténtico teatro náhuatl contemporáneo. A nuestro juicio, es posible que este grupo, si trabaja y pule la herramienta teatral, pueda ganar el escenario. Sin embargo, puede perder mucho, si no todo, de su sentido festivo ritual" (50).

<sup>236</sup> "‘Ley de la simulación’, contraria a toda mutilación o muerte del sujeto en escena. Tales acciones no serían teatrales ni portadoras de teatralidad por romper con la alteridad de la representación y con el contrato establecido convencionalmente con el espectador. Pero esta es una delimitación del teatro, no de la teatralidad, pues tales acciones pueden ocurrir, por ejemplo, en un ritual, donde no rige la ‘ley de exclusión del no retorno’. En el teatro, en cambio, su cumplimiento permite regresar al estado de origen. El ‘regreso al estado de principio’ no niega lo acontecido, por el contrario, ofrece al espectador la oportunidad de reconstruir su experiencia" (Adame 2005, 44). La "‘ley de exclusión del no retorno’ impone ‘a la escena una reversibilidad del tiempo y de los acontecimientos que se opone a toda mutilación o a la muerte del sujeto’" (Féral, 2004, 100).

Tendremos que ver entonces cuáles son los sentidos, formatos y estéticas que los trabajos de calle toman para sus representaciones. En el aspecto ritual podemos mencionar que se suceden una serie de acciones patentes que tienen relación con una acción principal sucedida con anterioridad, de tal forma que todo lo acontecido tiene una progresión y se sucede de una manera invariable. Asistimos a un evento que se distancia temporalmente; aunque la estética pueda hacer alusión a un tiempo pasado, asistimos al ritual desde los ojos de alguien (DaMatta, 2002, 42), individual o colectivamente, desde un pensamiento interior o ideología de vida.

#### 4.3.3. Otra comunicación

Diversas posibilidades son las que el teatro de calle cubre en su abordaje escénico; ya hemos hablado y comentado el aspecto espacial, como una característica que no solo lo define sino que lo delimita; otras características estarían relacionadas con: un profundo cambio en los conceptos de emisor y receptor, lejos de la tradición a la italiana; un espacio diverso para la creación escénica; concentración de elementos de diversas índoles: sonoros, musicales, ruidos, *atrezzo*, los cuales generan una disminución del elemento verbal; espectáculos itinerantes (Villanueva y Rico, 1992), pues es diferente a la propuesta de montar un escenario sobre la calle, con lo cual se intentaría repetir la disposición frontal del teatro; en su lugar se proponen desfiles, pasacalles, paradas, con lo cual se genera un continua relación entre ejecutantes y público.

De esta forma el teatro de calle obliga a una ponderación de elementos que en otros espacios son solamente una posibilidad, como el constante traslado del punto de vista del espectador, característico en algunos montajes (*BallGefühl – Sensación de balón*—, del grupo alemán PAN.OPTIKUM),<sup>237</sup> o bien el traslado del punto de vista y del propio cuerpo del espectador al estar siguiendo la presentación (*La legión de los enanos*, del grupo mexicano Taller Escena Contemporánea),<sup>238</sup> en donde la cercanía con el espectador varía, lo cual genera que el espectáculo se acerque o aleje de su público o viceversa. Dependiendo de dicha cercanía o lejanía se potencia o no algún elemento del sistema de comunicación teatral; lo mismo pasa con la diferencia de formatos de espectáculos escénico teatrales. De esta forma, en la puesta en escena<sup>239</sup> de los alemanes el uso de video, poca palabra escénica, acciones envolventes, extensiones corporales, así como la mediatización de la voz y la imagen del actor en algunas de sus secuencias, forma parte del lenguaje o, bien, de la propuesta escénica; en cambio el trabajo del grupo mexicano, aunque en algunas de sus escenas hacen uso de mediatización de voz, son más en las que el actor tiene una cercanía con su público, al que le habla y con el que se comunica de tal forma que logran crear una conciencia de colectivo e identidad necesaria para la propuesta dramática y escénica. Como menciona Alejandro Luna (2008), “cada puesta en escena lleva implícita la tarea de exponer sus propias convenciones, de convencer al público y de jugar con ellas; sin el cumplimiento de esa tarea no hay lenguaje” (26).

---

<sup>237</sup> Página web: <http://www.theater-panoptikum.de/3.0.html>

<sup>238</sup> Colectivo de trabajo creado por diversos actores provenientes de varias partes del estado de Guanajuato: <http://www.teatromexicano.com.mx/wiki/ficha.php?id=2814>

<sup>239</sup> Buenaventura (1988) explica que la puesta en escena no es materialización en imágenes realizada por actores de un texto escrito, tampoco la representación ni traducción del texto; es productora de significados, verbales y no verbales, la cual establece una relación dialéctica y dinámica con la obra dramática escrita.

El trabajo de *La legión de los enanos* plantea la necesidad de una identificación entre los participantes; el público o parte de él ha dejado de ser un ciudadano común para formar parte de una de las doce legiones que saldrán en búsqueda de la joya de Urgón en la puesta de Mael, dice en el texto; así, cada legión tendrá un grito identitario, un estandarte y otra serie de elementos que a la vez que los identifica entre sí, logran identificarse con otras legiones, con las cuales se encontrarán en su búsqueda de la joya. Para la realización de este montaje es necesaria y fundamental la participación activa del público asistente.

#### 4.4. Teatro de grupos

Un teatro que es más cercano a la mirada horizontal de su público, el teatro de calle, aquel que no cuenta con los medios, tiempos y espacios del teatro de sala, es muchas de las veces un acoplamiento con un improvisado escenario natural, lugar en donde la iluminación,<sup>240</sup> el ruido del ambiente y la duración del espectáculo tienden a ser variables, al igual que ese público que se acerca imprevisiblemente al lugar de representación. Bebo Ruiz, director de la Juglaresca, comenta:

El término que caracteriza a los actores y juglares que trabajan en un espacio libre, Teatro de Calle, tiene como una de las características

---

<sup>240</sup> Existen manuales de iluminación para salas cerradas, pero iluminar un trabajo de calle requiere otras serie de posibilidades, una podrá ser siempre la posibilidad de luz natural y otra, cuando la naturaleza deja de iluminar su tierra, será entonces el uso de artefactos lumínicos, con lo cual estamos delimitando espacios escénicos y acercándonos de cierta manera a un espacio más íntimo y acotado.

fundamentales el disminuir la diferencia entre el actor y el espectador, no solo en el vestuario, sino también en la dramaturgia sencilla y los parlamentos breves, que simulan lo más posible un intercambio sobre algo común, a la vez que van develando el mensaje cultural (Bebo Ruiz, 2003).<sup>241</sup>

Es un teatro de calle pobre, de países que cuentan con difícil acceso a los recursos, un tercer teatro (Barba, 1976); es decir, el “teatro de calle está asociado al “teatro de grupo”, conformado por gente con ideas y sentimientos comunes, de identidad, a diferencia de un elenco teatral (Bert, 2002).

#### 4.4.1. Creación colectiva

Sobre el teatro de grupo, Barba mencionó en 1988, en el 8° Encuentro Internacional de Teatro de Grupos,<sup>242</sup> realizado en Ayacucho, Perú:<sup>243</sup> “La cultura del Teatro de Grupo, del Tercer Teatro no depende de estilos ni modas. Se conecta con una actitud que no acepta las reglas de producción convencionales. Es un teatro paralelo al dominante o al más respetado por las instituciones culturales y la prensa. Frente a la situación dramática que viven algunos países, estos teatros pueden ser una forma de resistencia civil contra la humillación de la persona, la injusticia social y económica, el subdesarrollo, el fanatismo y la

---

<sup>241</sup> <http://www.cubanet.org/CNews/y03/oct03/28a10.htm>

<sup>242</sup> El primer teatro es lo que la sociedad ha llamado teatro a un edificio en donde se presenta un texto, el teatro institución; un segundo teatro es el teatro de vanguardia, según la postura de Barba.

<sup>243</sup> Este fue uno de una serie de encuentros que Barba ha sostenido con diversos grupos en los que se comparten experiencias, formas, métodos y técnicas de trabajo, así como abordajes de la escena: “Casciana Terme, Italia (1977); Bérgamo, Italia (1977); Ayacucho, Perú (1978); Leiketio, España (1979); Zacatecas, México (1982); Bahía Blanca, Argentina (1987); Humahuaca, Argentina (2000). El Encuentro en Ayacucho se volvió una tradición que comenzará a repetirse cada diez años, en 1988, 1998, 2008” (Barba, 2004, [http://www.odinteatretarchives.dk/historiadelodin/index.php?option=com\\_content&view=article&id=166&Itemid=543](http://www.odinteatretarchives.dk/historiadelodin/index.php?option=com_content&view=article&id=166&Itemid=543)).

violencia” (Barba, 1989, 9). Este teatro en su misma existencia realiza un cuestionamiento del por qué y el cómo se hace teatro, mirando fuera de los modelos tradicionales que expresan valores culturales, espacio destinado al teatro institucional, o a la experimentación tan propia de la vanguardia, de la novedad y que también aleja el fenómeno al verlo como espacio para pocos.

De esta forma en

el paisaje teatral el Teatro de Grupo puede parecer excepcional o marginal. En realidad revela una consecuencia que pertenece a la naturaleza misma del teatro. El teatro es un arte colectivo y no existe arte sin búsqueda. El Tercer Teatro realiza precisamente su búsqueda en esa dimensión colectiva (Barba, 1989, 9).

Es decir el trabajo de grupos potencia un procedimiento de hacer las cosas, nace de la necesidad, no es resultado de una dirección o intención (Rizk, 1991). Expresan los actores del Teatro Experimental de Cali (TEC) sobre este procedimiento colectivo que enfatiza la creación de todos los integrantes del equipo que revitaliza el espectáculo rompiendo con “el abuso de autoridad de autores directores y renuevan la nueva actitud responsable y creativa del actor, con la participación general” (Carballido, 1980, 35); aunque también esta forma de creación, a ojos de Carballido, tiene sus bemoles, ya que fácilmente el grupo puede quedarse en la búsqueda eterna, por así decir, sin llegar nunca a una consolidación de una estructura eficaz que le permita una comunicación dinámica, clara, precisa, con su público. El grupo puede generar trabajos que se estancan en la mera reiteración de diálogos repetitivos y torpes o innecesarios, con lo cual

aquello que era búsqueda se convierte en cansada eternidad. La creación colectiva ha generado una diversidad de posibilidades abundantes: las hay didácticas y catárticas y también catártico-didácticas. Con un director como guía, solamente eso se le permite, o sin él. La hay social y comprometida, y antisocial, anárquica e individualista; otras formas hay que parten de un texto y luego lo abandonan, y hay las que llega a configurar un texto (Carballido 1980). Estas posibilidades de creación fueron y siguen siendo procedimientos de trabajo usuales por grupos de teatro, siendo también usados por algunos de los grupos de teatro de calle que aquí reseñamos y algunos otros que son parte del parámetro que hemos comentado en diferentes partes de este trabajo.

En Latinoamérica uno de los grandes exponentes de la creación colectiva es el TEC, fundado en 1955, grupo que hasta su muerte dirigió Enrique Buenaventura; nos referimos a él en cuanto a su procedimientos de trabajo, el cual es usado a su vez por diversos grupos de teatro de calle; su metodología de trabajo se basa en diversos puntos que fueron publicado en 1972. Dicho proceso tiene “varias etapas o niveles distintivos: la investigación y elaboración del texto; la división del texto con sus respectivos análisis críticos; la improvisación, ‘columna vertebral del proceso’, el montaje y, por último, la presentación ante el público que incluye la síntesis dialéctica del espectáculo” (Rizk, 1991, 110). Cada uno de estos pasos parten de un procedimiento que el TEC fue elaborando durante años; así, van desde la creación de un texto, un argumento que les sirva de sustento, aun



cuando este texto ya haya sido escrito hasta llegar a la improvisación,<sup>244</sup> en donde convergen texto y escena. Parte fundamental del trabajo colectivo es la aparición del público; en el caso del TEC, estos realizan foros después de las presentaciones, lo que reorienta el trabajo presentado; así, la creación colectiva intenta tomar a las dos partes fundamentales del teatro para generar un solo trabajo en común, una integración, una colectividad.

Una experiencia sobre creación colectiva la daría también la Asociación Cooperativa Het Werkeater, con acta fundacional en Amsterdam (1970). Este colectivo de trabajo organizado por Jan Joris Lamers, se conjunta y comienza su primera época de trabajo, que llegó hasta 1985; sus intereses estaban enfocados en la búsqueda del sentido y función del teatro en la sociedad, así como encontrar y desarrollar una relación significativa entre actores y público; para ello es que esta asociación se funda y comienza su propia investigación de nuevas formas de producción y modelos de relación; Verwey (1977, 89-90) plantea que debido “a la estructura jerárquica de las compañías, resulta imposible que salga una iniciativa desde la base. Los actores forman parte de un sistema de producción, con el cual sus posibilidades obvias son utilizadas y entonces no queda ningún espacio para la investigación de sus posibilidades menos aparentes”.

---

<sup>244</sup> Comenta Risk (1991) sobre este trabajo que existen varios tipos de improvisación: “[...] Por analogía, por disociación, por oposición, por inversión o contradicción, son las más comunes. El TEC utiliza con mayor frecuencia, la improvisación por analogía, o metafórica, que es la que se acerca al texto por medio de experiencias análogas vividas o creadas por el actor. En menor grado se ha utilizado la improvisación por oposición, que surte el mismo efecto al acercarse al texto a través de una imagen en sentido opuesto” (114). Posteriormente reseña el intento que Enrique Buenaventura realizó sobre una propuesta de tipificación de las improvisaciones según la función que estas realizan dentro del proceso de producción del espectáculo; así, existen improvisaciones “en función de la creación de un texto [...] de la actualización de los conflictos virtuales de un texto [...] del desarrollo de la oposición entre los enunciados del texto escrito y los enunciados verbales (orales) y no verbales producidos por la acción teatral. [...] de los elementos iconográficos o sea en función de la caracterización del personaje o del lenguaje espacial y objetual [...] de elementos estilísticos, [...] de la materia significativa sonora (efectos y música)” (115).

Verwey (1977, 91) agrega que: “Desde el primer año de su existencia reconocieron que el trabajo en la calle significaba una parte importante del trabajo. En el comienzo se paraban en las esquinas con una lona y un baúl con utilería”. El punto de partida de su labor es que no existe una división rígida de aquello a realizar; se diserta sobre un tema y con base en improvisaciones, y de la actitud personal de cada uno de los integrantes, es que se va construyendo dramáticamente el trabajo; una vez que se tiene un esbozo, este se presentaba a diversos públicos, incluyendo aquellos en la calle.

Botho Strauss (2006) aborda, en su *Crítica teatral*, aquellas formas de actuación en las cuales se burlan de toda distinción entre lo *amateur* y profesional, como Bread and Puppet Theatre de Nueva York, el Teatro Campesino de California, el Pistolteatern,<sup>245</sup> de Estocolmo, grupos que no producen ese teatro habitual o usual, sino que elaboran de manera original medios de expresión propios, siempre ligados a una forma artística; eso sí, de esta forma cuando uno de estos grupos coloca o colocaba en su programa de mano *Creación Colectiva*, no estaban aludiendo a una moda, o un *status*, no, es una forma consiente de trabajo, como la movilidad local, ya que sus representaciones no dependen de un espacio como local, o también a un compromiso político, normalmente de izquierda, lo cual genera una forma determinada de observar su sociedad.

---

<sup>245</sup> Teatro fundado en Vasastan a mediados de los 60 por Pi Lind y Staffan Olzon.

Así, la organización que algunos grupos de teatro han conformado como forma de trabajo llevó, en algunos de los casos, a una existencia de varias décadas, y en otros esa historia se extiende hasta la actualidad con mayor o menor apego a esas primeras ideas.

#### 4.4.2. El actor de calle

¡Cómo si una escultura fuera mejor o peor por estar dentro o fuera de un museo!

LEANDRE ESCAMILLA. DIRECTOR DE XARXA TEATRE

Un actor de teatro es una cabeza pequeña en una gran sala.

ANDRÉ MALREAUX

El punto focal, a pesar de la variedad de métodos de ensayo, adiestramiento y formas de expresión entre los grupos, es el interés en el proceso creativo, rasgo que distingue al Tercer Teatro, según Barba (Watson, 1989, 62). Lo que se hace y para quienes se hace, público y actor, formas y estilos, maneras de ver, percibir, comprender y saber el teatro.

Enfoquémonos durante algunos momentos en otro de los elementos que conforman el fenómeno teatral; ya comentamos sobre el espacio y la calle, ahora centrémonos en el actor y la calle. El actor en el teatro de calle es quien “ocupa un espacio de la cotidianeidad y atrae la atención” (Massip, 2004, 534) para sí, cosa que también debiese suceder, y sucede, en escena cerrada.

La formación del actor de calle es vista como algo fortuito; algo que deberían tener esos seres callejeros es “saber una gracia”, lo que limita en muchas ocasiones las cualidades de

los actores a ser buenos conductores, amantes de los petardos y estar dispuestos a soportar días enteros sentados en una furgoneta. Nuestra actitud ante ese desprecio artístico evidente se convierte en la autoexigencia de ser mejores en nuestro trabajo. ¿Cómo conseguirlo? Mediante la formación. Pero a diferencia de lo que muchos puedan imaginar, esta formación no puede limitarse a una serie de técnicas actorales, que, si bien son imprescindibles, no cualifican al actor para afrontar los calificativos despreciativos que oirá de otros compañeros de profesión” (Escamilla, 2005, 8).

Bebo Ruiz (2003) comentó alguna vez durante un encuentro de actuación para teatro de calle, que este es próximo a Brecht más que otro teatro, ya que no tiene un marco escénico; así, el público se puede situar donde desee. También el espacio muta, se transforma constantemente y, por último, en las propuestas de calle cabe todo: movimiento, actuación y diseño que el actor va manejando. Este punto de vista de Ruiz nos deja ver una “soledad” pública del actor de calle, en contraste con algunos trabajos mayores del actor de sala, quien se encuentra cubierto y arropado por técnicos, escenario, escenografía, luz y sonido, elementos que en muchos de

los casos él<sup>246</sup> no maneja.<sup>247</sup> Sumemos a lo anterior el concepto de repetición y ensayo, para lo cual muchas veces la ciudad no está disponible.

Existen, por supuesto, escuelas, cursos y talleres sobre actuación en la calle; un ejemplo de ello es la Escuela Internacional de Teatro Callejero:

Proyecto pedagógico creado por el Teatro Taller de Colombia en 1993 en el Centro Poblacional de La Jagua, Municipio de Garzón, Departamento del Huila. Desde sus inicios se ha contado con el apoyo del Ministerio de Cultura, dentro del programa de “Formación Artística y Escuelas Concertadas” y de algunas instituciones nacionales e internacionales [...] El objetivo principal es la Formación Artística y cultural en el lenguaje del Teatro Calle y las Artes Circenses, programa pedagógico encaminado a brindar herramientas para el trabajo y el desarrollo humano y la instrumentación básica a jóvenes, niños y niñas de la región en riesgo de exclusión social, brindándoles la oportunidad de desarrollar actividades artísticas y culturales como opción de vida [...] El intercambio de experiencias con maestros nacionales e internacionales, la realización de encuentros de teatro y artes circenses y las presentaciones artísticas a nivel regional y departamental ha beneficiado a los creadores de las artes

---

<sup>246</sup> “Desprovisto de la intimidad y de la seguridad del escenario” (Pikor, 2010).

<sup>247</sup> Pero si vemos su trabajo como inmerso en una práctica cultural, entonces las posibilidades son diversas; así la “gama de sistemas culturales: pintura, música, vestuario, movimiento corporal, gestos, lenguaje, arquitectura, comentarios, etc. Todos estos sistemas forman parte integral de la cultura como totalidad; contribuyen a sus normas y reglas al expresar sus signos y significados” (Fischer-Lichte, 2010, 37) que el actor, inmerso en una sociedad aprende a usar y crea con ellos; de esta forma la actuación puede ser vista desde una perspectiva de práctica cultural.

escénicas y a la población en general (Fundación Teatro de Calle Colombia, 2011).<sup>248</sup>

Acrobacia y acción social son dos de los puntos de esta postura pedagógica, que pondera las acciones de circo y malabares, como técnicas recurrentes para la formación y presentación de un artista de calle, una formación que debe contemplar estar en medio de la ciudad habitada por coches y ojos fugaces, llena de sonidos, explosiones, ruidos chillantes, de cuerpos que surcan la calle, y el actor de calle debe contener en su ser la posibilidad de que todo o parte de esto pueda interferir directa o indirectamente con su hacer. Eugenio Barba propone un tipo de actor para la calle;<sup>249</sup> un actor que maneja de otra manera su energía, otra energía que le sirva para *invadir* ese espacio cotidiano y público en donde su público se encuentra.

La compañía española Pikor Teatro imparte un curso sobre “Técnicas Teatro de Calle”,<sup>250</sup> una hojeada a dicho programa pedagógico nos presenta una formación actoral que no dista de otras escuelas o cursos de actuación, a no ser quizá por el énfasis que se le da al receptor del trabajo del actor. “El actor de calle, desprovisto de la intimidad y de la seguridad del escenario, tiene que confrontarse con la ‘turbulencia’ de la vida callejera (sonidos de tráfico, dispersión, urgencia del transeúnte, etc.), que interfieren indirectamente, por lo cual es necesario que ejercite distintas cualidades” (Pikor, 2010).<sup>251</sup> Pero más allá del trabajo vocal

---

<sup>248</sup> <http://www.teatrotallerdecolombia.com/>

<sup>249</sup> Entrevista realizada por el tesista durante el primer *Siete caminos teatrales* celebrado en la ciudad de Guanajuato, Guanajuato, durante agosto de 2009.

<sup>250</sup> [www.pikorteatro.com/cursos.html](http://www.pikorteatro.com/cursos.html)

<sup>251</sup> Estos son los puntos a tocar para el entrenamiento de la interpretación actoral de calle; dichos puntos son los propuestos por Pikor Teatro de Miguel Olmeda, director y antiguo miembro de Bekereke, para un taller de Teatro de Calle:

propuesto requerido para la calle y la acentuación al cuerpo, más que a la palabra, la ejercitación del actor de calle propuesto se asemeja a la formación de un actor de sala, donde improvisación, cuerpo, atención, mirada, grupo, son sus elementos, entre otros.

Het Werteater basaba su trabajo en tres puntos fundamentales como base de su entrenamiento y creación; la improvisación es sostenida por una técnica; y nunca puede ir desprovista de esta pues se vuelve mera ocurrencia, inmediatez (Verwey, 1977). El desarrollo es la otra parte, que dicta la ampliación de lo que se hace, el entrenamiento diario y constante; claro, partiendo siempre de lo que ya se logró para ir en busca de algo más, ya que el actor tiende a la repetición de lo ya logrado, con lo cual degenera o deviene en cliché frío, ausente de profundidad. Esta búsqueda constante es propiciada por el grupo, por el colectivo; es ahí y en un ambiente de estimulación que el actor se atreve a buscar espacios, terrenos, contacto que hasta ese momento le ha sido desconocido; esta búsqueda es igual para el actor de sala que el de calle, a la que hay que sumar las destrezas como acrobacia, canto, danza, música, que en muchos de los casos solicitan las

---

“- Recepción de todo lo que le rodea para saber aceptarlo o desviarlo respecto a la propuesta teatral planteada.

- Saber improvisar con el imprevisto.

- Saber captar y mantener la atención. La mirada al espectador es fundamental.

- Trabajar sobre la escucha y la construcción de la energía de grupo. La energía del actor y del grupo son los soportes fundamentales. Los compañeros representan los pilares más sólidos, indispensables. La compenetración del equipo resulta ser más importante.

- La creación de una dinámica de cambios de ritmo, de dirección; en la propuesta teatral llegan a ser puntos claves a la hora de sorprender y mantener la atención.

- Utilización de alturas.

- Ejercitarse en la presencia y credibilidad del personaje que evoluciona en función de la relación con el público y en el medio que le rodea.

- Saber economizar en gestos y expresión, para ganar en claridad.

- Importancia de la palabra, que en la calle tiene que ser amplificadora, pero tiene que ser apoyada constantemente por la expresión física (Pikor, 2010).

compañías de calle de sus actores. Todo siempre con una consigna clara: la disciplina.

Tal disciplina técnica lo llevará a la creación de un personaje, presentado, claro está, en la calle. La preparación del actor es técnica, pero una que lo deje interactuar consigo mismo y con otros: actores y público; al respecto dice Barrault (Féral, 2004, 212) que “el actor debe [...] someterse a un entrenamiento que lo modere y lo eduque [...] debe hacer en el fondo de todo actor un lado ‘robot’. Lo que cabe al arte, es hacer que ese ‘robot’ evolucione hacia la naturaleza”.<sup>252</sup> Lo cual genera de esta forma una evolución que condiciona un estado creativo “alterado y excepcional” (Quintanilla, 2008, 5).

- Qué tipo de actor, para qué teatro en la calle

El artista debe elegir siempre el lado de la vida.  
T. KANTOR  
*Encuentros con Tadeusz Kantor*

Stanislavski (1993, 300) menciona en *Mi vida en el Arte*: “[...] Para el arte nuevo, se necesitan actores también nuevos, con una técnica completamente renovada” (300); y Rubio (Diéguez, 2004, 32) expresa que se requiere de “un actor capaz de proyectar con su presencia en una calle, en una plaza, en un atrio de iglesia, etcétera, un actor que cante, baile, toque instrumentos musicales, tenga nociones



de acrobacia, etcétera [...]; a esto le llamamos la búsqueda de un ‘actor múltiple’”.<sup>253</sup>

Quizá el teatro de calle, como ya hemos mencionado con anterioridad, no es tan nuevo, ya que nos podemos remontar siglos atrás a esta forma de hacer teatro; su novedad radica en el olvido, pues se piensa que la única forma de hacer teatro es en el interior de los llamados edificios teatrales. Se cree que dentro de los edificios teatrales se hace el teatro, ese que en alguna ocasión un alguien conocido definió como “dramático” y que ellos, los actores de ese teatro, eran actores “dramáticos”, diríamos, errando el tiro, pues quizá hacía referencia a un teatro que hacía hincapié en la psicología del personaje, pensando tal vez que el personaje solamente es lo que piensa, lo que deja de lado la acción, lo que hace, la puesta en escena, a lo que alude, quizá, solamente a la primera parte de lo mencionado por Meyerhold (1998, 547): “En vez de mostrar un teatro psicológico, mostramos un teatro de espectáculo”.<sup>254</sup> Ese teatro de espectáculo, curiosamente, también es teatro.

Veamos lo que expresa al respecto García Barrientos. Espectáculo y personaje dramático:

[Lo] mismo que ocurría con el espacio y el tiempo, para analizar el sujeto teatral “actuante” debemos considerarlo proyectado sobre cada

---

<sup>253</sup> Este comentario lo expresa Miguel Rubio sobre el trabajo y la forma en que se modificó la perspectiva de Yuyachkani, 19 de julio de 1971; el trabajo de este grupo –el más representativo del Perú– se basa en la creación colectiva.

<sup>254</sup> En busca del mestizaje entre el circo y el teatro, Meyerhold y Maiakovski realizan este comentario, citado por Borja Ruiz (2008, 118).

uno de los planos conceptuales de nuestro modelo teórico (*Fábula/Drama/Escenificación*), de lo que resulta la distinción entre una persona escénica, el actor real, una persona diegética, el personaje ficticio o “papel”, y lo que definimos con propiedad como *personaje dramático*: la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel. Sirve a la delimitación del concepto pensar que hay personas ficticias sin persona escénica que las encarne, papeles sin actor (Pepe el Romano); como hay actores que hacen varios papeles y, a la inversa, un mismo papel representado por varios actores, [...]; cabe incluso la posibilidad, en el límite, de un actor sin personaje como el *Koken* del teatro Kabuki que, convencionalmente invisible, manipula la utilería, cuida el maquillaje y el vestuario de los personajes mientras se desarrolla la acción. *El dramático* es un personaje de ficción representado por un actor, la suma de un actor y un papel (García Barrientos, 2007, 154-155).

Lo “nuevo” en el actor de calle no parte tanto de la formación o de la concepción de creación de personaje, ya que en sí todo actor representa lo ausente y lo vuelve presente a través de su presencia,<sup>255</sup> y esto es lo que se entrena, para esto es la disciplina y la técnica; lo nuevo tiene relación con los puntos de atención,

---

<sup>255</sup> Esta idea tiene su base en la definición de actuación del maestro Luis de Tavira. Ariel Bufano, quien, refiriéndose al teatro de títeres, apunta de manera general que para él representar “es construir una presencia a través de diversas presencias. Pero ¿qué presencias? En el caso del teatro de actores, es la presencia del personaje en el cuerpo presente del actor; en el teatro de títeres, se trata de la presencia de un objeto material que expresa el personaje. La ‘presencia’ parece remitirnos a una existencia” (Bufano, 2000, 43).

esto es, otra atención, otra forma de comprender y construir su espacio escénico, de apropiarse del espacio escénico, otra energía.

Beppe Chierichetti comenta:

Claro, claro, ese es el problema de entrar en relación con la *vita* cotidiana, con la *vita* del espectáculo. Eso es lo que es interesante, así que necesita *elaborare pricipes technichis he*, por eso necesita sonido<sup>256</sup> [...], por eso necesita que el actor esté muy abierto, corporalmente, energéticamente [...] en la sala tú puedes hacer pequeñas cosas, en un espectáculo de sala, pequeña con su luz [...] en la calle necesita de trabajar sus 360 grados, aquí, arriba, abajo, necesita sentir la energía de la gente que pasa. Por eso es importante la danza hindú, porque el actor sabe cómo usar su energía.<sup>257</sup>

Un punto que debemos resaltar sobre la formación del actor es que tanto el Odín y Tascabile de Bérgamo toman las técnicas orientales como parte de su formación, las cuales son un conjunto de reglas y premisas claras, prácticas cerradas a influencias y tradiciones exteriores; así, un actor que se desplaza en ese mundo codificado de reglas potencia su libertad expresiva. Barba (2009) comenta que el actor occidental está falto de reglas. Tascabile toma la danza hindú como parte de su entrenamiento, la cual le sirve a sus actores para desestructurar su dinámica de movimiento, con lo que entran en otra cultura de movimiento corporal, que les

---

<sup>256</sup> Se puede ahondar en un artículo bastante interesante de Leopoldo Novoa titulado “En el teatro todo suena y significa”, en *Paso de Gato*, núm. 45, 2011, pp. 43-44.

<sup>257</sup> Entrevista realizada en febrero de 2011.

permite generar una energía, un cuerpo, una voz extracotidiana. El actor, aquel cuya intención es realmente representar, se entrena con el único fin de adquirir la técnica que posteriormente abandonará, técnica que le ayudará a potenciar su estado creativo (Oida, 2003), que le servirá para eliminar sus hábitos personales y lograr acciones claras y sencillas, aunque siempre existe la posibilidad de hacerse esclavo de la técnica, caso en el que el actor deja de vivir, deja de representar y solo se dedica a mostrar, o dicho en el argot de grupos de teatro mexicanos a “mostrarse” sin ser. La técnica sirve para liberarse de ella también, y tal libertad técnica da la posibilidad de estar en un estado de alerta. Si bien existen grupos que marcan un guion claro, existen otros que hacen eco de aprovechar lo que la calle les ofrece; los “actores tienen la libertad para apropiarse de cualquier incidente que se produzca durante la representación. Un perro cruza las tablas, suenan unas campanas, un niño comienza a caminar por el escenario; la regla para el actor es: ‘utilízalo’ [...]. Los actores deben estar listos para incorporar toda la atmósfera, o al menos aquellos elementos de la situación que puedan manejar” (Vicentini, 1981, 131 en De Marinis, 1988, 160).<sup>258</sup>

En el cotidiano manejamos “una técnica del cuerpo determinada por nuestra cultura, condición social y oficio. Pero en situación de ‘representación’ existe un aprovechamiento del cuerpo mediante una técnica corporal que es totalmente distinta” (Barba, 2009, 19). Beppe Chierichetti comenta: “Afuera necesita el doble de energía que adentro”. Pero desde el trabajo del hacedor de la escena en la

---

<sup>258</sup>Se hace referencia al grupo de teatro San Francisco Mime Truoupe, que surge en 1959, y, según De Marinis, es la compañía norteamericana más representativa del teatro político, fundada por Ronnie Davis.

calle debemos aclarar que el exceso de energía no basta para que se deje clara la fuerza que caracteriza al actor; será siempre indudable que entre la vida y la vitalidad con que un acróbata se mueve, o un actor, o bailarín, éstos siempre muestran otro cuerpo; uno que se mueve de manera distinta al cotidiano, que pareciera que no tiene ninguna relación con él. No es que ese cuerpo contenga técnicas extracotidianas; no, más simple; es que son otras técnicas; un cuerpo extracotidiano mantiene una energía elástica, es decir, su cuerpo se prolonga, informa. Así en la calle, o alrededor, o dentro de los trabajos de calle, podemos observar tres diferentes cuerpos, el primero sería el cotidiano del público, el cual tiende hacia la comunicación; otro más será el cuerpo virtuoso, que alude al de los acróbatas; entre este y el cuerpo cotidiano no existe una dialéctica sino solamente una distancia, una inaccesibilidad técnica; maravilla y transformación del cuerpo; el último punto sería el de un cuerpo extracotidiano, que tiende hacia la información, es decir pone el cuerpo en forma. La intención siempre será, por parte del actor, crear vida.<sup>259</sup>

## 4.5. Tiempo

No podemos huir del tiempo en la calle, del tiempo en el teatro de calle, aunque en el espacio cerrado la conciencia pueda ausentarse de él. Para el teatro, y más en

---

<sup>259</sup> Stanislavsky propone un sistema estructurado en el que parte del trabajo sobre la vivencia y sobre la encarnación; el trabajo del actor estaría enfocado en el primero de los dos, y su condición principal sería que logre vivir verazmente el personaje; esto “significa que en las condiciones de la vida del papel y en plena analogía con la vida de este, se debe pensar, querer, esforzarse, actuar de modo correcto, lógico, armónico, humano. En cuanto el actor logra esto, se aproxima al personaje y empieza a sentir al unísono con él” (Stanislavsky, 2003, 31-32).

su modalidad de calle, el tiempo adquiere una dimensión de colindante con el cotidiano, donde tiempo y tiempo conviven y forman otro tiempo; es un momento en el que alguien se toma un tiempo para observar un tiempo que en rigor no es el suyo y para, pasados unos minutos (de tiempo), convertirse por un lapso (de tiempo) en público. Es decir, el tiempo presente se enfrenta con el tiempo presente, la escena se enfrenta al cotidiano.

En la calle, en el teatro de calle, el tiempo importa, el espacio público no duerme (Alvarellós, 2011), no se detiene, mantiene una vida activa, por más que se cuide el espacio escénico; la calle se puede cerrar, se puede impedir el acceso de individuos, autos, se puede detener la vida en el espacio, pero es una acción imposible detener el tiempo. Así, la actuación y la acción que se producen en el presente, conviven con las acciones del presente de la ciudad, del espacio que es habitado y que es imprevisible en su totalidad. El tiempo también influye en el concepto de ensayo, pues la ciudad no se encuentra a disposición siempre para ensayar, o no toda, es decir, no hay un ensayo que pueda responder a la manera como se va a comportar la ciudad ese día.

La sucesión de acciones va actualizando el presente de aquellos quienes observan; pero a la par el tiempo del cotidiano se va actualizando. La ciudad, la urbe, el espacio público sigue su vida, una vida de la cual no se puede “ausentar” el público; “este presente no es meramente el instante, ni la sucesión de los instantes, sino un presente con una temporalidad especial, cargado de memoria y anticipación, y tensado por los tiempos de la acción y los tiempos de quien

observa” (Sánchez y Prieto, 2010, 19). A este presente temporal se le tendría que sumar, en la calle, el presente del cotidiano, el instante. Generar un “equilibrio imperfecto entre la vida y el devenir del universo, lograr un espacio imaginario, un tiempo paralelo sustancialmente teatral” (Sanz, 2009).<sup>260</sup>

La convención temporal en la calle a veces se vuelve mucho más convencional, por tanto el tiempo dramático que corresponde al anclaje del tiempo diegético y el tiempo escénico (García Barrientos, 2007) se crea a partir de la palabra dicha, del cuerpo presente, de la acción, independientemente de la posibilidad de luz o sombra que se le pueda imprimir al espacio escénico; el tiempo en la calle siempre se impondrá, será una ruptura más del *continuum* de rupturas (Carreira, 2008) que conforman la ciudad, el tiempo espacial, el tiempo en la ciudad, que rompe los ritmos cotidianos (Carreira, 2008) para establecer en el espacio público un tiempo para soñar, reflexionar, educar o sorprender, o transportarlos de la realidad cotidiana a otra mucho más ideal.<sup>261</sup>

El manejo de los nexos temporales es interesante en la calle, ya que una pausa o una suspensión, o bien una elipsis, siempre será confrontada por el espacio que envuelve al espacio escénico; el tiempo fuera de ese espacio sigue su curso, como sucedería en un espacio cerrado; la diferencia es que la convención en el espectador deberá reafirmarse, el acto de *denegación* se vuelve mucho más

---

<sup>260</sup> Conferencia ofrecida en el Encuentro Profesionales de las Artes de Calle en Euskadi; el conferencista Jorge Sanz cita a Juan Carlos Moyano, actor, director e investigador teatral de Colombia. El texto completo se encuentra en la página web: [www.artekale.org/downloads/65/JORGE%20SANZ.pdf](http://www.artekale.org/downloads/65/JORGE%20SANZ.pdf)

<sup>261</sup> Véase el libro *Radical Street Performance: an international anthology*, por Jan Cohen-Cruz (1998).

fuerte. Así, podríamos decir que el tiempo en la calle siempre es presente en presente, y patente.

Podemos ver dos tipos de trabajo en relación con el tiempo; aquellos que intentan generar otra realidad alterna y paralela, en pequeño o gran formato, que quieren transformar el espacio cotidiano, el tiempo cotidiano, concibiendo al mundo no solo como eso que se ve, sino generando o pensando en relativizar la realidad (González, 2002), y aquellos que parten del presente para generar otra sucesión de acciones en el cotidiano pero que no intentan instaurar una ilusión sino generar un tiempo colectivo y compartido por todos los que participan; es decir, que aquellos que observan no solamente estén en un acto contemplativo, sino que generen una relación mucho más activa, un tiempo de fiesta colectiva, pero una fiesta consiente.

## 4.6. Público

El público es parte importante, elemento que para la calle se ha vuelto razón de ser, fundamento de acción; compañías, las hay, que comienzan su peregrinar en la búsqueda de ese público que no asiste a las salas de teatro; las hay, también, las que hablan de una democratización de la cultura, del arte, que piden que el público solamente vea, que se desplace, que se integre o que participe del trabajo.

El aspecto visual, correspondiente en gran medida al público, es el elemento que cierra el círculo, por así llamarlo, del proceso teatral, aquello que hacen unos en



un espacio y tiempo mientras otros observan. Es mediante la visión que se *pone ante los ojos* (García Barrientos, 2007), que se accede al nivel de representación – en este caso, la ficción teatral–, si el público es convocado en la sala. También es común dicha convocatoria para los espacios alternativos cerrados, aunque esta invitación no tiene el mismo efecto, al margen de que sucede en los festivales de teatro de calle (con programación); en el primero, muchas de las veces se trabaja para un público informado, que ha tomado la decisión deliberadamente, un público segmentario; mientras que en el segundo, el público es captado, tomado, invitado a quedarse, caso en el que se trabaja para la totalidad de los componentes sociales. El actor de calle asume los riesgos de encontrarse con un público que puede llegar a tener reacciones *virulentas* (Chaudoir, 2007) o violentas.

El concepto de distancia<sup>262</sup> representativa hace referencia a una categoría que se encuentra entre el representante y el representado (García Barrientos, 2007), de cualquier obra de arte, y que nos da un punto interesante para observar en el teatro de calle; si jugamos con la idea, podemos mencionar, y no es porque antes no lo hayamos hecho, que la mayor distancia representativa en este teatro es cuando se intenta generar en el espacio/tiempo escénico un lugar de sueño, ajeno a lo cotidiano; así, podemos decir que las estatuas, el circo de calle, o espectáculos con grandes maquinarias que sorprenden, generan una mayor distancia –pensamos en la obra *BallGefühl* (*Sensación de balón*) de

---

<sup>262</sup> García Barrientos (2007), comenta que la distancia es un “un aspecto de la participación teatral, de la visión dramática, presente en cualquier forma de teatro, sobre el que se puede actuar para lograr determinados fines o efectos” (203), entre los cuales puede darse el extrañamiento *brechtiano*, pero que no es el único, pues depende del manejo de los efectos de realidad, del acomodo de la situación, todo ello con la finalidad de lograr el fin que se requiere como planteamiento comunicativo y estético.

PAN.OPTIKUM—; mientras que la menor distancia la encontraremos cuando el teatro de calle intenta representar a la calle misma, al cotidiano —como el trabajo de la compañía Delices Dada, *Rush* (2009) —, el cual coloca al público en una *butaquería* para que observen lo que puede suceder en una calle en donde el grupo estiliza una serie de acciones; entre este trabajo y el de la compañía alemana media una distancia; en el trabajo de los franceses el público es un *voyeur* callejero que, al posar sus ojos sobre diversos seres, los observa en su hacer.

Una nulidad de distancia existiría, por parte del público, cuando se habla de teatro invisible, o con algunos experimentos escénicos en donde no se plantea la distancia, posibilidad siempre existente con los *ingredientes de realidad* (García Barrientos, 2007) que tiene el teatro, la ficción. El ejercicio escénico del grupo La Biznaga sobre *Cartas de amor*, en donde los actores del grupo se van a diversas zonas del D. F.; previamente se han montado ellos una justificación o historia para un personaje a partir del cual se acercan a un transeúnte y le piden ayuda para leer una carta que por miedo, desconocimiento de la lengua u otra lógica justificación, ellos mismos no pueden leer; la persona lee la carta, y esta acción es grabada como testimonio; lo que sucede sin que la persona que fue interceptada sepa que aquello era un acto escénico, no ensayado, pues depende de la improvisación y la adecuación contante, pero que es ficción al fin, al menos para el actor.

## 4.7. Dramaturgia

Una de las cosas que nos podemos preguntar es si existe una dramaturgia para un teatro de calle. Cuando decimos dramaturgia, primeramente se alude a algo más que a un papel escrito; es decir, se habla de una estructura que contiene en sí los elementos necesarios para la escenificación; esto es, la dramaturgia correspondería a la práctica del modo de representación teatral, práctica del drama o del modo dramático de representar argumentos (García Barrientos, 2007). De eso o aquello que arma el dramaturgo y que contiene los elementos necesarios para que en un presente de la presencia y sin mediación de voz o cuerpo sean puestos a ojos vista del espectador.

Una buena dramaturgia contiene en su interior siempre un texto dramático,<sup>263</sup> necesario e indispensable como germen de representación, aunque también puede salir de la representación misma, ya que él es continente y contenido de diálogos, referencias verbales y acotaciones, referencias no verbales y paraverbales estructuradas como descripciones. Diálogo y acotación, aun cuando uno de ellos sume cero, componen el texto del teatro.

Entonces aclaremos algunas cosas. Si en una dramaturgia se lee el texto dramático, esta entonces sirve, claro, y obvio, para ser llevada a escena. Esto es, que aquella dramaturgia que concibe un autor para una obra en la sala y una en la calle es la misma (Vicent, 1999); no existe diferencia, es decir, en su interior debe

---

<sup>263</sup> Diferente a aquel que García Barrientos (2007) llama obra dramática, la cual alude a la codificación literaria del texto dramático; en ella encontramos, si es que podemos leerlo, el texto dramático.

contener los elementos necesarios fundamentales del drama: tiempo, espacio, personaje y público-visión. Aunque si bien cada uno de los textos mantiene una independencia estética, temática o estilística que varía de dramaturgo en dramaturgo, grupo a grupo, etc.

Para la calle se toma en cuenta el espacio y el tiempo, si se requiere equipo técnico o modificación del espacio. Cuando hablamos de una dramaturgia para la calle se toma en cuenta si el espectáculo es itinerante o fijo, si cada espacio de la ciudad que se toca se transformará en otro espacio, o si bien se buscará el lugar adecuado en donde la obra tenga sitio, si se requiere iluminación, sonido, tarimas, templetes, fuegos pirotécnicos u otros implementos y artilugios escénicos.

Aclaremos que si bien casi cualquier obra, y esto sobre los pies dicho, puede ser llevada a un espacio de calle o representada en la calle, pocos son los trabajos que se escriben pensados, con el afán de ser publicados al igual que aquellos de sala, exclusivamente para la calle; de allí que exista una adaptación de obras para el espacio de calle. Tal es el caso en este trabajo de *Romeo y Julieta* de Tascabile, por ejemplo –así haremos en su momento un comentario sobre esta obra y aquí mismo daremos algunas notas. Pero el texto en el cual basan su trabajo fue escrito para la sala; de igual forma, no hacemos alusión a los pasacalles y fiestas como tal a menos que estos contengan una estructura argumental y no sean simplemente desfiles animados y figurantes.

Lo primero que se tiene que pensar, como ya mencionamos, es el espacio. El dramaturgo tiene a su disposición un espacio que se ensancha, se cruza, se pierde y se eleva; así él tiene en sus manos la posibilidad de trabajar ya con elementos inmensos, que en la sala no cabrían o se perderían, o bien con la posibilidad de desplazarse teniendo la ciudad como telón, escenografía, ambiente y fondo, lo que genera una dialéctica entre la poética de la obra y la ciudad. También existe de manera más clara la posibilidad de romper los espacios delimitantes de actor y espectador, pues se coloca la ficción en el mismo nivel horizontal que el público pisa y se deja de lado a ese espectador quieto y expectante para que se transforme en activo. Xarxa Teatre trabaja con dos escritores y directores, Leandre Escamilla y Xavier Vilanova, quienes son responsables de trabajar un texto que será siempre, pues así debe ser, enriquecido por la escena.<sup>264</sup>

También podemos hablar de un teatro sin palabras. El poder que se le da a la palabra como sustento de la obra de teatro ha generado que todo aquello que se aparte de sus cánones sea visto o percibido como un engendro, rareza, inexactitud de aquello que es una obra dramática. Quizá uno de los conflictos más fuertes es el poco reconocimiento que sufren los autores de teatro de calle; su trabajo, al igual que ha sucedido con el teatro que hacen, queda relegado a un mero sentido de animación, texto de segunda, autores frustrados por no haber podido llevar sus textos a la sala. Pero en origen, tanto uno como otros, sala y calle, afuera y adentro, cuando son teatro requieren lo mismo. El texto se divide en parlamentos y

---

<sup>264</sup> Un texto que se enriquece en la escena no es un texto incompleto ni es un texto trunco, no. Son textos en los que se encuentran los elementos necesarios para ser llevados a escena, independientemente de que contengan una palabra dicha o sean secuencias de imágenes.

acotaciones; a veces los primeros son secuencias de imágenes que se colocan como si fuesen acotaciones; en otras ocasiones el texto no es más que un relato en prosa que ya en escena se despliega.

En el texto *Teatro de calle*, de Ventosa (1997, 3), se publican cuatro textos, dos de ellos para teatro de calle que, comenta, han dado a luz “con el paso de los años, de la feliz influencia entre el Teatro, La Educación y La Animación Sociocultural” con el grupo teatral *Jerigonza*, y cuya intención en esos textos es mostrar una manera de trabajar en donde el teatro genera el centro que moviliza la acción, es decir, la animación sociocultural. El texto también señala que de teatro de calle “apenas existe nada publicado” (3); hace hincapié en el trabajo grupal para la construcción del montaje. El primero de los textos para la calle de nombre *La gran olimpiada*, trata sobre la llegada e instauración de los Juegos Olímpicos, con integración del Comité Olímpico Internacional; así, al inicio, el libreto propone un pasacalle en el cual se va pasando de tanto en tanto la antorcha hasta llegar al lugar o espacio sede donde se desarrollarán los juegos; al llegar al espacio se da el discurso inaugural y entonces comienza el desfile de las diversas delegaciones que componen esta justa olímpica; claro, se debe dejar en claro que las mencionadas están compuestas por un grupo de asistentes que, aprontados unos, y llamados otros han decidido sumarse activamente al montaje; posteriormente comienzan las pruebas: carrera de botones, carrera de relevos de nariz, 100 metros estilo, carrera de serios, sogatira. Al terminar se entregan los premios y se dispone todo para el desfile final. El texto está dispuesto como una serie de instrucciones de acciones concretas, o bien de los juegos; algunos apuntes sobre los personajes sirven para

dar color sobre el tono con el cual se debe acordar el montaje, pero no existe propiamente un diálogo entre los personajes.

El otro trabajo que se encuentra en el libro lleva por nombre *El Monumento*. La estructura del texto es similar, por no acotar como igual, al anterior; en este trabajo dos artistas llegan a un pueblo, seguidos por un carromato tirado por un individuo que como apelativo responde al “Chapuzas”, y atrás de ellos una banda de música; sobre el carro cubierto viene un monumento. Así, la estructura del trabajo queda definida con la entrada de la comitiva con el monumento, una convocatoria en la plaza, lo que podríamos denominar llamada; luego el discurso del alcalde, saludos y condecoraciones de las personalidades, inauguración del monumento, visita al monumento, baile final y por último despedida con salida de la comitiva. El artilugio, el monumento, es un espejo; nos dice una nota bajo la última parte de las indicaciones del texto que en él se reflejan los rasgos de aquellos que frente a él pasan.

Los dos textos, compuestos de acotaciones técnicas –ya que dan informes de cómo resolver algunos implementos del montaje–, y otras tantas dramáticas que dan cuenta de aquello que sucede en el drama. El texto está construido a modo de hoja de instrucciones; no existe bien a bien una línea definida, sino que se va construyendo en la medida que evoluciona el propio espectáculo.

Diferente es el texto escrito por Maribel Carrasco, que aparece publicado en la revista *Documenta*, del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (2001). La

obra depende bastante del concepto escénico que Luis Martín Solís creó para ella. El texto de Carrasco contiene también instrucciones de cómo se deben desplazar y componer los comandos; el inicio y el final del trabajo convergen en el mismo espacio llamado Preludio: “El recinto de los dioses”, y posteriormente una instrucción clara que apela a aquel que mira; “vemos”, dice, y entonces la acotación “La legión de los enanos compuesta de diez comandos de cuarenta niños cada una”, y la entrada posterior de Galahad, quien narra los antiguos hechos de la legión y la era de Urgan; su discurso es diegético pues pone en antecedentes a los que a la vez que público forman parte de los comandos; la entrada posterior de Bulloch, señor de la guerra, da comienzo a un diálogo entre los diversos personajes que son guías de los comandos y el señor de la guerra, quien pretende y se roba la Joya de Mael. Sus discursos en muchos sentidos son en apelación directa, dramática, a sus comandos; podríamos decir que muchos de ellos son “ad spectatores”. La llegada de Aquilo,<sup>265</sup> uno de los héroes de la historia, y el robo de la joya dan lugar a que se desate la aventura. Aquilo llama a “los de sueños vivos, los defensores del juego, los guardianes de los sueños [...] ¡Convoco a todos aquellos que erigen sus sueños en el interior de sus canicas, a los que se lanzan a altamar en sus barcos de papel, a las doncellas en cuyas trenzas aguardan poderosos duendes, a los que alcanzan las estrellas con sus manos! Los nombro: ¡caballeros de la legión de los enanos!” (121).

Los nombres de los personajes nos recuerdan diversas historias de aventura y leyendas. Así está Galahad, caballero de la mesa redonda del rey Arturo, Gandalf,

---

<sup>265</sup> Su nombre nos recuerda al mítico héroe de la *Ilíada*, Aquiles.



de *El señor de los anillos*, el mismo nombre de Bulloch. Buscando nos encontramos con que es el apellido del actor que interpretó a Boba Fett en la saga de *La guerra de las galaxias*. De esta forma los personajes, así como el mismo nombre con que han sido investidos los participantes/público, perfilan este trabajo hacia la aventura, lo que genera un drama de acción, cronológico y de construcción cerrada.

Después de este preludio e investidura, cada uno de los comandos se dirigen a uno de los siete mundos o espacios que componen la historia; una acotación escénica da las instrucciones de cómo y cuánto debe durar el desarrollo de cada una de las escenas; así, cada comando visita cuatro espacios diferentes, visita que dura un máximo de 15 minutos cada una; en estas instrucciones también dejan ver las diversas reglas que se deben mantener para que la ficción siga su curso: saludos distintivos de cada comando, estado de alerta, grito identificadorio. Cada espacio que es visitado en busca de la joya es un nuevo espacio escénico que a la par que otros tres más se activan simultáneamente, a la vez que cada espacio por donde transita la legión se convierte en uno nuevo; así, al arribar a un nuevo espacio la legión se dispone a escuchar las atrocidades que ocurrieron para que ese lugar quedara devastado como se ve, o sin el poder de la palabra, sin memoria, etc.

En cada espacio que se activa se efectúa un diálogo entre el jefe del comando y el ser que habita ese lugar, que comienza siempre con una detallada narración de los hechos ocurridos. Antes de partir se convino con todos los comandos que al escuchar una sirena, estos deberían regresar al recinto de los dioses, lo que genera un estar atentos; así, cuando suena es porque ya ha sido recuperada la joya y es necesario dirigirse al sitio de partida.

Otros textos de calle son los que en varias ocasiones escribió quien esto firma<sup>266</sup> para la escena, cuando dirigía la Compañía Estatal de Teatro de Calle en Culiacán, Sinaloa, México. En estos, dividía cada texto en momentos, como queda patente en la obra *Cielo rojo, Ayapín, cielo rojo*, que sumaban para toda la obra trece momentos; la estructura es la siguiente:

Primer momento: Llamada peregrinación. Aparecen indígenas por un lado y los españoles por otro lado, aunque esto sucede en dos épocas diferentes, el fin es llegar a un territorio.

Segundo momento: Fiesta, danza indígena. Truenos y rayos, mal presagio.

Tercer Momento: Nuño de Guzmán arenga a sus soldados. Los indígenas observan –el jefe habla a su gente.

Cuarto Momento: Entrada de los españoles (mojigangas corporales). Combate.

Quinto momento: Bautizo a los indígenas. Prisioneros y esclavos. Festejo por la victoria (cajas de música corporales).

Sexto momento: Secuencia de la fundación de la Villa de San Miguel Arcángel. Imagen de Don Antonio Nakayama. Rompimiento y verdadera fundación. Construcción de la villa, mano de obra indígena. Nuño se retira de tierras Culichis y nombra al primer alcalde.

Séptimo Momento: Inundación de la villa y plaga de mosquitos.

---

<sup>266</sup> En los anexos se colocarán los otros textos que para la compañía escribió el autor.

Octavo momento: Cambio de la villa a la confluencia de los ríos Orabá e Itaje.

Noveno momento: Enfrentamiento de Ayapín y españoles. Entrada de los caballos.

Décimo momento: Ayapín se enfrenta al caballero. Ayapín es derrotado.

Onceavo Momento: Colocación del collar. Entrada de los monjes. Ayapín es desmembrado.

Doceavo Momento: Fuego alrededor de Ayapín.

Treceavo Momento: Carnaval – Olvido.

Esta estructura, que se desarrolla durante la obra y que es toda la indicación que tenía a modo de acotaciones dramáticas y escénicas, así como técnicas, es acompañada por un texto que también se encuentra dividido en momentos pero que, curiosamente, cuando se escribió, y quizá por ello hasta la fecha, no han ido juntos; así, la estructura ya citada fue la primera que se escribió, y el texto como palabra que los actores tendrían que decir fue posterior; cito:

Momento 2

Nombramiento del jefe

Jetiberí: E-ep gee.

e-ep guabba elnuça

ahyaçin

Momento 3

Españoles

Nuño: ¡Soldado!

¡Avancen! ¡Alto! ¡Avancen! ¡Alto! ¡Descansen!

¡Vamos a conquistar!

Soldado1. Pero antes lo vamos a arreglar.

¡Soldado!... ¡Leandro!

Nuño. ¡Vas a terminar!

(pausa)

Sol 1: Me falta el otro lado.

Nuño: Haberlo dicho antes.

Sol1: Listo.

Nuño: Bien... bien... hemos caminado... (Afirman con la cabeza) y ahora estamos aquí.

(Afirman con la cabeza) bien lo que sigue es la conquista, ya han muerto de los nuestros, pero no somos cobardes, la muerte no detendrá la conquista de estos territorios, pal rey de allá de España, el esta allá y nosotros acá, pero eso es lo de menos y por lo tanto tu pa' allá y tu pa' acá y yo pa' allá... entendido...

Sol1: ¡Sí!

Sol2. ¡Sí, sí, sí!

Nuño. ¿Qué se ve?

Sol1: ¡Agua!

Sol2: ¡Dioses!

Sol1: ¡Bestias!

Sol2: ¡Animales!

Sol1: ¡Mujeres!

Sol2: ¡Joyas! (Cuatro veces cada uno de los soldados... pa' acá...)

Nuño: ¡Atención! ¡Atención! ¡Avancen!

Momento 3

Indígenas

Jetiberí: Uektu puo shaguo

Uektu ahyaçin

Pu-u çules ke pac uolka sh e-ep uotzo haab peaçak, puc kuo eeçub pa sheela, a'kuopuc kuo e-eaub pac sheela ub pac çaaçe ke kuelo pu unas, hasla kuo hael pag, pag, ahyaçin.

(Ayapín niega con la cabeza)

Nul, bo, pag, haseb uça.

Indigena 1: Ete ubeçu. E-ep guabba elnuça shaeeb.

Indigena 2: Shu kekeete, ela e-ep gee, çunuc ahneçue.

Jetiberí: Pulkuo boaasa e-ep ge-e, ub eashu ubla eep çulleub, çunuc uebakepuç.

Sh shu e-ep ge-e ahyaçin.

(Quedan Ayapín y la mujer en el espacio)

Mujer: Eep a'e pa-a çea, pub se pa uoçu ke ne ulanu eb abshu. Ahyaçin, e-ep ahe pac çea.

E pa-a çea.

Momento 4

Combate

Sol 2: Excelencia.

Nuño: ¿Qué pasa? ¿Cuál es tu nombre?

(No contesta)

¿Cuál es tu nombre?

Ayapín: A'yatzin.

(Nuño llama a combate)

(Sol 2. Saca una trompetilla y comienza a tocar algo, que suena a marcha, aparece el gigante)

Sigue.

A combate.

(Textos indígenas que significan: ataquen, reunión, cuidado, señor y cúbranse. Entra el Jetiberí)

Jetiberí: Ahyaçin, saç.

u-pu leçe ke gebbokuo, bo ueb-a.

hash kuo kelbuç al çaue.

(Ayapín solo lo mira)

U ulçupu e u pelkeka.hash kuo çaue.

(Ayapín sale mirando a Nuño. Después se quiere acercar)

Jetiberí: Uee bo çeluo a u-puo.

(El Jetiberí se acerca con unos grilletos que arroja a los pies de Nuño.  
Cuando el Jetiberí se arrodilla los demás se acercan a él y se arrodillan  
también)

Bautizo

Sol 2: Diego. Fernando

(Los indígenas quieren escapar, cañonazo)

Fundación

Momento 6

Espanoles

Nuño: ¡Soldados! ¡Soldados! ¡Proaño! ¡Proa...!

Sol1: Sí, señor.

Nuño: ¿Y los demás?

Sol1: ¡Leandro! ¡Leandro!

Nuño: He estado pensando que bueno, ya conquistamos estas tierras y  
para que conste que nosotros lo hicimos, y que todas las generaciones lo  
sepan, debemos de fundar una villa... ¿Está claro?

Sol1: ¡Sí!

Nuño: ¡Alisten todo!

Sol1: Todo.

Nuño: Sí.

Sol2: Todo, todo, todo.

Nuño: Sí, todo.

Sol1: Todo, todo.

Nuño: Sí, todo, está claro.

Sol 1 y 2: Sí.

Nuño: Pues a fundar una villa.

Sol1: Vi...

(Preparan todo)

Nuño: Por la gracia de Dios y en nombre de su excelencia, Carlos primero de España y quinto de Alemania, hoy 29 de septiembre de 1531, declaro, yo, fundada aquí, la villa de San Miguel Arcángel... Coloquen la imagen...

Sol1: No hay...

Nuño: Pues tiene que haber... o no continuó...

(Aparece el Arcángel, juego de espadas. Imagen de San Miguel y El Diablo)

Tramoya: Listo.

Nuño: Empiecen los festejos...

(Comienza el desfile. Termina desfile)

Nuño: Comiencen a construir.

Sol 2: Indios construyan.

(Salen. Entran los indígenas cargando la caja. Se nombra alcalde a Proaño)

Nuño: He decidido dejarlo a cargo de la villa que estamos construyendo, se quedará con usted el soldado Leandro.

(A Leandro)



Tome 20 hombres y veinte hombres. Felicidades capitán Proaño.

(A los caballitos)

Soldados adelante... soldados adelante... soldados adelante.

(Sale)

Décimo momento

Mujer: A'ura, a'ura...

Jetiberí: puo, puo.

Onceavo momento

Monje: ¡Dios te perdone!... ¡Condenatum!

Treceavo momento

Mujer: A'ura, a'ura...

(Mendoza, 2003)

Junto con este texto vienen las indicaciones o bien la justificación para la lengua Tahue, inexistente en realidad, ya que esa tribu fue aniquilada durante la conquista y fundación; entonces se realizó una lengua indígena, de esta forma primero se escribió el texto en español y posteriormente se tradujo a esa lengua indígena que fue construida para la obra.<sup>267</sup> El texto entonces deja bastantes cosas abiertas, si bien está condicionado cronológicamente, pues se partió de la idea de que en los dos casos tanto indígenas como españoles tenían que haber iniciado un viaje hasta encontrarse, momento llamado peregrinación; estos dos no tuvieron ni la misma duración y tampoco fueron al unísono. También la estructura de momentos plantea

---

<sup>267</sup> La asesoría lingüística estuvo a cargo del doctor Everardo Mendoza, lingüista; y las reglas las elaboró el autor a partir de su asesoría.

diversas escenas simultáneas, con un orden cronológico; eso sí, la obra se convierte en un resumen de la historia y fundación de la ciudad de Culiacán.

Bien, intentemos aclarar, ya que no solamente ese texto fue escrito de esa manera, sino la mayoría de los que durante siete años sirvieron de base a la Compañía Estatal de Calle; un momento tendría que ver con un cuadro, que es todo lo que está en escena durante ese tiempo; en este momento existen varias escenas, no se corta en actos; el texto corresponde a un drama de acción, con breves diálogos, en donde no existen mayores indicaciones que las que ya colocamos. De esta forma se deja abierta totalmente la posibilidad de imaginar a los indígenas como uno quiera, de igual forma a los españoles, en fin a todos y cada uno de los personajes que integran la obra; tampoco existe lista de personajes, por ejemplo. El texto puede dar una idea; lo que sí debe quedar claro es que es necesario tener dos grupos diferenciados: indígenas y españoles. Generar la diferencia clara de lengua y de los grupos se hace con la idea de semantizar claramente la polaridad de estos dos contendientes o grupos al momento de encontrarse, así como su mezcla. En el trabajo existieron muchos detalles que se resolvieron al momento de la escenificación, pero que curiosamente nunca han sido vertidos en el texto que desde hace casi diez años se escribió.

Hemos dado muestra de tres formatos de dramaturgia; la primera a modo de manual de instrucciones, la segunda, quizá más reconocible a primera vista, que también contiene esas instrucciones, pero en ella es para que el artificio escénico diseñado desde la autoría pueda desplegarse y la aventura pueda vivirse de

manera mucho más concreta. El tercero deja abiertas las posibilidades de la escenificación, en el que no se incluyen una serie de instrucciones; solamente se indica lo que sucede en ese momento y ya.

## 4.8. Tipos de estructura

Las diversas estructuras y formatos de trabajo que se presentan para la calle nos hablan de las posibles maneras de imbricar los elementos que conforman la teatralidad; estas estructuras juegan con diversas posibilidades temporales que pueden dar participación al colectivo; macroespacios, miniespacios, ya sea que se transformen delimitando cierta zona o bien que intenten con sus acciones provocar a todo el colectivo; personajes que dejan el cotidiano, que lo resaltan o bien que se pierden en él, y un público que puede activarse o no, que puede ser convocado o no.

### 4.8.1. La sala al exterior

La primera posibilidad y quizá la más común que observamos, es una intervención del edificio teatral dentro del espacio urbano; un trabajo de sala que se hace pasar como teatro de calle, cuya disposición espacial es la de un teatro confrontado con su iluminación, en algunos casos usando un gran soporte de donde se cuelgan las diversas luminarias. Son experimentos que muchas de las veces seducen inicialmente; una vez que ya se encuentran en el exterior, es fácil comprobar que no fueron pensados para la calle, pues son trabajos con una disposición escénica

fija que, necesitan de la escenotecnia del teatro para establecer su espectáculo; además intentan, en algunos de los casos, que la gente que habita el espacio, o aquel que se congrega alrededor de él, mantenga un poco de compostura, es decir, de silencio,<sup>268</sup> que ocupen un lugar y, bueno, en general son trabajos que fuera del espacio para el que fueron pensados pierden parte de su calidad y apreciación. El trabajo de Ecolópolis y Zaicocirco podrían servirnos de ejemplo, aunque en los dos el trabajo se sostiene, no con la espectacularidad que quizá se puede sostener en una presentación en un espacio cerrado, donde se pueda controlar aquello que la vida cotidiana tiene, que es el ser humano.

Su estilo de producción no contempla a ese público que habla, tampoco la repetición de pasajes para ir actualizando al nuevo espectador, ni trabaja todas las dimensiones o bien no contempla la posibilidad de que existan aunque no se lleguen a trabajar. Estos trabajos tienen su producción en los espacios cerrados y es allí donde deberían quedarse; afuera el trabajo pierde todo aquello que en el interior se pretende lograr o se logra. No quiere decir que no exista la posibilidad de usar escenarios o tarimas en las obras de teatro de calle, pero es el uso de esos elementos que ya en sí pueden o no formar parte de la escenografía o bien de la propuesta estética.

---

<sup>268</sup> Miguel Ángel Larriba (2004, 52) menciona en su artículo "La propagación del sonido", que "cuando realicemos un espectáculo en campo abierto el sonido sufrirá una gran atenuación con la distancia [...] cuando realicemos un espectáculo en la calle será difícil que se pueda oír si no contamos con un equipo de sonido. [...] pero hay circunstancias que nos pueden ayudar. Una calle sin tráfico y poco ruidosa, nos puede hacer ganar nivel. Conseguiremos mejor propagación si el nivel de ruido es menor. Es decir, hemos mejorado la relación señal/ruido. Si el escenario lo montamos delante de una pared, conseguiremos que todo el sonido que perdíamos por la parte de atrás se concentre hacia delante [...] Esto puede mejorar si consigues que tapen los laterales o incluso el techo del escenario, porque entonces tenemos lo que se conoce como concha acústica".

## 4.8.2. Intervención urbana

En la calle uno no sabe lo que puede pasar, en el teatro, pues la gente va a hacer teatro.

ACHERO MAÑAS

*Noviembre, Recuerdos del porvenir*

El concepto de intervención urbana hace referencia a diversos tipos y formatos de trabajo, algunos de ellos meras acciones y otros que se consolidan o fundamentan desde la simulación. La intervención como concepto es una inserción que se realiza en la funcionalidad de un espacio interior o exterior. En el caso de la calle lo que se pretende es generar un cambio, una alteración del orden lógico cotidiano, subvertir los patrones de conducta propios, o generar una ruptura de la lógica cotidiana urbana. El habitante de la ciudad “estructura rutinas que son importantes tanto para su inserción en los usos sociales de las ciudades, como para la construcción de identidades” (Carreira, 2008, 17). La intención de la intervención es generar un extrañamiento de las rutinas ciudadinas sociales. Pensemos en lo sucedido por ejemplo en Linz durante el 2007, en donde los escaparates de cincuenta tiendas fueron transformados en instalaciones artísticas; así, el transeúnte tenía que detenerse en algún escaparate para poder insertar sus manos dentro de él a través de unos agujeros que el cristal tenía, y acceder a las mercancías a través de unos guantes; otro invitaba a ausentarse del mundo alrededor de él y sumergir su cabeza en un hueco que lo apartaba del mundo visual/sonoro que lo rodeaba; otro de los escaparates contenía a un grupo de músicos quienes desde el interior tocaban para el grupo de gente que a las afueras del escaparate se colocaban a escuchar. Todos estos trabajos detienen el flujo de vida de la ciudad y por un momento el transeúnte se aparta de su cotidiano.

- Acciones colectivas

Alfredo: No soporto ver a la gente, no soporto que se  
queden quietos sin participar, sin decir nada, se  
parecen a él, no lo soporto.

ACHERO MAÑAS

*Noviembre, Recuerdos del porvenir*

Otra forma de intervención son las que Improv Everywhere convoca vía redes sociales, cuyo trabajo más representativo es quizá *No Pants Subway Rides*, que durante el 2011 convocó a realizarse en veinticuatro países; las intervenciones de este tipo son producto de la organización, en donde no existe sino solamente una convocatoria y un acuerdo común. Intervenciones, relación directa con el público, o bien, en donde se supera esa barrera y el público se transforma en parte del propio trabajo, siendo “actores” de una situación extraña para quienes los rodean; las “intervenciones y relaciones con el público se crean a menudo en espacios públicos y mediante fotocopias, performance y obras efímeras, o bien imitando estrategias comerciales” (Fabricius, 2002, 105-107). En este tipo de trabajos se corta la relación arte y vida;<sup>269</sup> no sabemos exactamente tampoco si estamos ante una obra de arte, lo que sí queda claro es que aquellos que observan están viendo acciones únicas e

---

<sup>269</sup> En muchos de los casos estas acciones colectivas tienen un fin social. Durante el verano de 1995, en la ciudad de Londres se organizaron por Reclaim the Streets!, una serie de fiestas callejeras; la intención era tomar por asalto una calle y convertir el espacio en un lugar donde se organizaba una “pista de baile, playa para niños -con camiones de arena-, al tiempo muestra de arte y obra de arte” (Ruiz, 2001, 359). La organización de este y otros eventos, que hasta la fecha se sigue usando, es a través de las redes sociales. En algunos casos un día antes de que el evento suceda, u horas antes, es cuando la información se suelta; diferentes grupos son los que organizan el trabajo, lo que dificulta su ubicación; de cierta forma funciona como pequeñas guerrillas que toman por asalto el espacio para denunciar y transformarlo. Esta lucha ha tenido durante el 2011 un tono especial. El movimiento de los indignados, que se ha extendido por buena parte del mundo, y el nombramiento de la figura de *El manifestante* como persona del año por la revista *TIME*, dejan constancia de que estas acciones colectivas están generando un cambio.

irrepetibles en la gran mayoría de los casos, casos no ensayados de antemano, trabajos, en fin, mucho más performáticos.

Otra forma de intervención de calle sería el *Stop Motion*; en este tipo de trabajo, lo mismo que en otros, se requiere la participación de un colectivo que, puesto de acuerdo ante un código (señal), deciden detener su andar, suspendiendo su caminar durante segundos o minutos con lo cual se crea una duplicidad de tiempo; la intención no es detener su andar y hacer otra actividad sino detenerse en una acción, quedar con ella; normalmente la forma de accionar de este tipo de acciones son improvisadas, con lo cual se genera el asombro de aquellos que rodean u observan la acción.

- **Estatuas urbanas**

La improvisación también juega un papel importante en los trabajos como las estatuas de calle. Igual que en el concepto anterior, estas generan un rompimiento del ritmo cotidiano, alteran el tiempo del espacio urbano, transgrediéndolo en su velocidad; el colocar algunas monedas en la gorra o en el lugar destinado para ello, genera por parte de estas estatuas una acción que se tiene, en teoría, que agradecer y que demuestran el agrado de aquellos que la miran; de allí su importancia.

- Ser o no ser, es teatro

Ya hemos mencionado en el presente texto el concepto de teatro invisible, que consiste en hacer que ocurran acciones como si fueran “reales” aunque hayan sido ensayadas con anterioridad; la intención es que aquel que observa no sepa que está asistiendo a una representación; la anécdota de Lorca, Buñuel y Dalí – comentada en el capítulo 2– es teatro invisible; también lo son algunos de los trabajos que realizó la Organización Negra; la intención de estos era tomar por sorpresa la cotidianidad, transgredirla para devolverle a la gente su capacidad de sorpresa, su consigna; y en esto radica lo invisible de este teatro: es no informar al otro que aquello que mira es un simulacro de muerte, pelea, actos sexuales. *Fusilamiento*, de la Organización Negra, es un claro ejemplo de este trabajo, que para aquellos que observaban era un acontecimiento, si bien al final podrían descansar de la angustia causada; pensemos en que antes que se descubra su verdadero fin alguien sufre un ataque al corazón, esto es por ir lejos; ante un acontecimiento como este no existe posibilidad de huir de él, se vive, aunque sea en parte; cuando el trabajo es ficción, es decir, cuando es una simulación que se vive como real, pero acordada por todos los presentes, entonces se da el goce estético y se puede vivir intelectualmente y físicamente.<sup>270</sup> Lo otro sería sucumbir ante la realidad del ataque al corazón.

En general todos los trabajos de calle son intervenciones urbanas; hacemos esta distinción por apegarnos a la nomenclatura de las artes plásticas o, en

---

<sup>270</sup> Estos trabajos de teatro invisibles son muy seductores, pero no se deben confundir; si bien implican una repetición en el ensayo, lo que las vuelve situaciones ficticias, y pueden llegar a ser repetibles, su vida es corta, ya que el fenómeno se conoce como acontecido en un espacio y puede ser reconocido en otros lugares donde pueden no provocar aquello que se busca; entonces estaríamos hablando de que deja de ser o de ser percibido como performance, y nos acercamos a una repartición de papeles y a una repetición.



consideración de que no media ninguna convocatoria; son acciones que pretenden romper o pasar desapercibidas por el cotidiano, incluso aunque sean convocadas en el programa de algún festival; así, también, muchas veces dichas intervenciones escénicas teatrales intentan hacerse pasar por *performance*. Por ejemplo, durante cerca de diez años, en diferentes fechas, Pancho López, *performer* mexicano, se sentaba ante una mesa a degustar una serie de platillos que él con anterioridad había preparado; el trabajo llevaba el nombre de *Picnic formal*, es decir, comida al aire libre sobre mesa y usando cubiertos; era la re-contextualización de una actividad cotidiana. Esta acción se puede realizar en espacios interiores y externos, pero en cualquiera de los casos tiene que ser un lugar público. Si bien el ser come, y no tiene intenciones de generar una simulación,<sup>271</sup> es decir, no hace como si comiera, al realizar su acción, su significación es esa, la de un ser comiendo.<sup>272</sup>

Algo similar podemos comentar sobre un trabajo mucho más anterior que es el *Hombre Urbano*, de Albert Vidal. Una persona viviendo a la intemperie, un espacio

<sup>271</sup> Stanislavski generó la convención del *sí mágico*, opuesto al concepto de simulación.

<sup>272</sup> Esther Ferrer (1997) durante una entrevista que le realizaron mencionó acerca del *performance*: “[...] Una acción es una acción [...] nada más que eso. Lo que es una performance es fácil de decir, facilísimo. Una performance es lo que para cada cual es [...] una performance. Por eso, una *performance* puede ser cualquier cosa, o sea, la *performance* no es nada, pero a la vez, para cada cual es algo y así debe ser [...]. En la *performance* no hay representación, hay presencia pero no representación. Es el arte más democrático del mundo. No hace falta más que la voluntad de hacerlo. No se necesita ninguna técnica [...] la *performance* la hacemos todos, tanto ellos como yo. Pase lo que pase en el momento en que yo hago esa propuesta, pase lo que pase, eso es la *performance*. Que la gente grite, se vaya, no se vaya, todo eso es la *performance*. Y el *performer* tiene un punto de partida pero nunca sabe cómo van a terminar las cosas”. En esta disyuntiva de formas por nombrar o de nombrar, Susang Sontag (1996, 340) menciona sobre el Happening “[...] No tiene argumento, aunque sí una acción, o, mejor aún, una serie de acciones y sucesos”. Pero estas dos definiciones pueden perderse en las concepciones de ciertas intervenciones escénicas de calle; nos parece en este sentido muy reveladora la postura de investigación de Vidal, motivaciones que lo llevan a explorarla: “[...] ‘Performance’ es una nueva actitud frente a la interpretación y una aventura, y requiere del espectador una lectura diferente, muy diferente a la que demanda un espectáculo teatral convencional o una vanguardia convencional. Puede que incluso demande una actitud mucho más activa del espectador, una lectura que me gustaría entender desde un fondo trágico como una actitud interna del ser humano, que hace una lectura en la que el interés por las emociones y por los sentimientos, se sitúen por encima del protagonismo individual” (Abellán, 1988).

delimitado por la delgada pared que forma una cinta colocada en el suelo, cual plano arquitectónico; en el interior se encuentran los elementos necesarios para habitar esa casa expuesta. Vidal llegó a comentar que no era teatro, pues él realmente hacía lo que quería hacer; si tenía ganas de dormir dormía, si tenía ganas de leer pues lo hacía y así hasta agotar el tiempo que había destinado. Pero estas intervenciones tiene una cuestión que conviene aclarar, quizá con el fin de dar su atisbo de teatro a algo que en principio pareciera no serlo; habría que decir que si bien no pueden ser ensayadas, por lo menos no en la calle, los dos trabajos son ensayados por los días de vida, al ser en los dos casos acciones cotidianas, pero con un acuerdo de miradas de por medio,<sup>273</sup> los cuerpos no se comportan de manera “normal”, cotidiana; pensamos en Kantor, su ser director y el desdoblamiento que existía sobre su hacer. Podemos comentar lo mismo sobre estas dos intervenciones o trabajos escénicos de calle, trabajos de teatro, pues existen los elementos necesarios para nombrarlo: desdoblamiento de tiempo, espacio, personaje-actor y público.

### 4.8.3. Pasacalle o parada

El DRAE define pasacalle como “marcha popular de compás muy vivo”. Esta forma musical, de origen popular español,<sup>274</sup> es interpretada por músicos

---

<sup>273</sup> Josete Ferál (1988) comenta tres posibles escenarios de teatralidad en la vida cotidiana; el primero es un espacio dispuesto para la representación, y hace alusión a una sala aunque el ejemplo se puede extender al exterior; el segundo escenario es una simulación en donde dos personajes pelean; menciona que estos solo tendrán efecto si los que observan se dan cuenta de que aquello es actuado; el tercero es la mirada, una persona que mira, solamente eso; al mirar a los que son mirados, si se dan cuenta de que lo son, afectarán su manera de comportarse, de “actuar”; pensar en el primer y tercer escenario descritos nos deja ver una manera de entender las intervenciones descritas.

<sup>274</sup> Durante el Barroco fue una de las danzas incorporadas a la música culta y se hizo muy popular. Tomó la forma de variaciones sobre un bajo, con ritmo de 3/4. El pasacalle *La follia di Spagna* se convertirá en uno de

ambulantes, que significa pasar la calle, caminarla, andarla, de allí que en el teatro de calle un pasacalle es tanto un grupo musical andando y tocando, pero también puede ser un grupo de zanqueros, mojigangas, ya sea que vayan acompañados de músicos o no; en muchos de los casos estos trabajos son simplemente animación<sup>275</sup> callejera, la cual puede ser en bloques: de acróbatas, zanqueros, banderas, malabaristas, músicos, etc. que no pretenden generar una articulación discursiva o una alteridad espacial, temporal, aunque en algunos casos pueden bien generar un atisbo de personaje modificando o acentuando ciertos rasgos sin que estos lleguen a ser tan significativos como para establecer un fenómeno teatral.

Por pasacalle hacemos mención también al paseo que grupos de teatro realizan por las calles aledañas al lugar de la representación para anunciarse, utilizando la mayoría de las veces diversos elementos que llaman la atención del habitante del lugar; al frente de este colectivo va un anunciador, quien hace uso, a veces, del sonsonete del anunciador de circo (Villegas, 2000, 28). El pasacalle para anunciar es usual en festivales, o en presentaciones individuales de los grupos.<sup>276</sup> Tal es el

---

los más populares de toda Europa y numerosos compositores crearon obras basadas en él (por ejemplo, Arcangelo Corelli, Jean-Baptiste Lully, Marin Marais o Antonio Salieri). Johann Sebastian Bach utilizará también el pasacalle en varias de sus obras y, durante el Romanticismo, es especialmente célebre el último movimiento de la *Cuarta Sinfonía* de Johannes Brahms. Posteriormente, han tomado el nombre de *pasacalle* distintas composiciones pensadas para ser interpretadas por bandas o rondallas.

<sup>275</sup> Coincidimos con Arnaud Charpentier (2009) cuando menciona: “[...] Hablamos aquí de algo muy lejano a la animación de calle. El teatro de calle al que nos referimos es, en sí, un acto político, un acto subversivo, y es, sobre todo, una propuesta estética”.

<sup>276</sup> La imagen de una Ñaque que aparece en el libro *Las compañías de teatro en el siglo de oro*, Teatro de Almagro, es descrita antes por Francisco de Rojas en su libro *el Viaje Entretenido*; en la imagen se ve a dos individuos: uno lleva un tambor y parece ir tocándolo, mientras el otro, inclinado hacia el lado contrario, parece que algo canta; atrás de ellos se pierde en perspectiva la calle que amplía se abrirá frente a ellos.

caso de las llamadas cabalgatas, en donde carros adornados,<sup>277</sup> alegóricos, recorren la ciudad dando a conocer una fecha importante o conmemorativa; la cabalgata de reyes o la cabalgata decembrina son ejemplos de estas actividades que tienen sobretodo un concepto de animación o bien de exaltación –o alegorías de eventos bíblicos– a partir de la composición de los carros.

Pero el pasacalle como estructura sí funciona además como fenómeno escénico teatral, al mostrar o reiterar una serie de signos que provocan en el público un momento de euforia de la cual este es partícipe, lo que genera un cambio espacial o temporal.

La compañía Close Act,<sup>278</sup> de los Países Bajos, tiene un espectáculo llamado *Saurus*, en donde unas bestias gigantes caminan por las calles en este siglo XXI; estos animales, que son manejados por actores-manipuladores sobre zancos, y cuyo vestuario es una gran mojiganga que se acerca hacia el público ante la cual este reacciona. Se trata de un pasacalle que incluye un juego de iluminación y sonido o solamente a los dinosaurios caminando por las calles. Este trabajo es superior durante la noche pues el impacto es mucho más fuerte en el público; durante el día el juego se descubre y entonces se aprecia más como una animación. Pasacalle también es *Albatri* (1977), la cual mediante el cambio del ritmo citadino provoca otro tiempo sobre el cotidiano. El pasacalle hace uso de una

---

<sup>277</sup> El artículo de José Rodolfo Anaya Larios (1993) describe los carros que con motivo de la introducción del agua potable en Querétaro salieron a recorrer la ciudad, los cuales detallan su contenido emblemático, mitológico, iconológico y simbólico. La fecha fue el 17 de octubre de 1738. El autor intelectual de los cinco carros parece ser el jesuita Francisco Antonio Navarrete. Pero en Querétaro también sucedieron otros eventos con este aire, los cuales se siguen llevando a cabo hasta la fecha, como es la Cabalgata Navideña.

<sup>278</sup> Véase en: <http://www.closeact.nl>.

practicidad pues todo aquello que requiere el actor lo lleva consigo, lo que en algunos de los casos es una escenografía en movimiento, en tanto el vestuario adecuado, como el uso de zancos, permite al actor modificar la cotidianidad (Barba y Savarese, 2009) del espacio transitado; esto ocurre a través de dimensiones, colores, máscaras, y diversos accesorios que ayudan a generar un rompimiento con el cotidiano ante la presentación de un mundo que se percibe ficticio, enclavado en el cotidiano presente.

Sobre el concepto de pasacalle se puede ampliar a pasacalle con parada, o parada solamente. Pavis (1998, 326) la define como una “actuación de bailarines-acróbatas, de artistas que atraían la atención del público, a veces desde un balcón o desde un espacio elevado, para invitarle a asistir al espectáculo. El término fue utilizado a veces como sinónimo de ‘obra de teatro mala’”. La parada es una de las estructuras más difundidas actualmente en el teatro de calle; la mayoría de las compañías tienen pasacalles con paradas por la facilidad, en algunos de los casos de su montaje y representación, así como por la posibilidad de generar un mayor impacto al poder transitar la ciudad.

Las paradas en el pasacalle funcionan como estaciones a las cuales se arriba, lo que tiene un sentido de itinerancia que genera un recorrido por la ciudad; Tascabile de Bérgamo, con su trabajo *Albatri*, maneja una estructura de pasacalle con paradas, en la cual la interconexión entre cada uno de los espacios en donde tendrán lugar las diferentes escenas se realiza mediante el desplazamiento del público que, acompañado de música y zancos, forma parte del grupo de actores.

- Itinerante

Un trabajo con característica de itinerante,<sup>279</sup> como ya lo mencionamos, es el pasacalle. Pero solo con el afán de generar una distinción que nos sirva para poder relacionar mejor las diversas posibilidades estéticas de la calle, de los pasacalles o paradas, hablaremos de los trabajos itinerantes; sí, el pasacalle es itinerante, pero digamos que aquellos llevan música y estos no, aunque también pasan la calle. Sin embargo, no por esto vamos a decir que un *clown* en un crucero de autos hace un espectáculo de crucero, o si este mismo cambia a una plaza, jardín, esquina, o arriba de una estatua, toma el mote del espacio en donde se presenta. La calle lo es todo, es la urbe, es la totalidad; quizá no sea tan conveniente llamarlo así, pero ya que el término se encuentra tan generalizado dejemos las cosas en ese afán y sirva más para observar y distinguir con el fin de discutir.

Un espectáculo de teatro de calle con formato itinerante puede ser realizado por un solo actor, o bien por más, y tiene la estructura de recorrido; hay los que están prediseñados, es decir, a partir de un recorrido que siempre será el mismo, ya sea en un gran espacio, tomando una parte de la ciudad como escenario o en toda una calle, como *La Legión de los enanos*, o solamente un espacio mucho más delimitado y pequeño como una cuadra o plaza, que es el caso de la obra *Les Tragediques*. En cualquiera de estos dos últimos casos es necesario acompañar a los personajes por diversos espacios para poder que el público tenga la historia

---

<sup>279</sup> Por este término no hacemos referencia a una compañía o grupo que va de un lugar a otro presentando su trabajo, sino a una estructura de presentación del espectáculo.

completa, el cual se desplaza de un lugar a otro; en el caso de estos dos trabajos, además de su itinerancia, se observa otra particularidad: que se dividen en diferentes equipos, con lo cual el público no tiene la totalidad de la historia, ya que tiene que decidir a quién seguir como parte de una legión, o bien como cortesanos o pueblo, o a un grupo de nobles en sus intrigas palaciegas –que ocurre en la obra francesa.

Hay también otros trabajos que no tienen propiamente un diseño espacial; es decir, no existe un acuerdo antes entre sus integrantes para saber en donde se van a ir parando, o cuál es el recorrido que van a realizar, aunque sí, en muchos de los casos, definen un inicio y un final. El trabajo de *Les Moutons* está diseñado sobre esta estructura; el granjero que lleva a este colectivo de ovejas detiene su pastoreo en algunos espacios que no han sido previamente acordados; pero también los animales, los actores-oveja, detienen su andar cuando algo les interesa o por una voluntad arbitraria. La compañía de Kamchàtka tiene este mismo formato; una serie de códigos son los que llevan a los actores a generar las acciones prediseñadas pero siempre se dejan sorprender por la ciudad y por la propuesta exploratoria de sus demás acompañantes en esa migración; así, se acuestan en medio de la calle siguiendo las líneas del paso de peatón, o se internan en una fuente, jardín o mercado; en cualquiera de los dos casos el público decide cuánto tiempo los acompaña. No es propiamente una historia la que están presenciando sino una serie de acciones a partir de un estado de alma, una emoción provocada por un ambiente, que es compartida por el público, ya sea siguiendo al colectivo de ‘ovejas’, cual ovejas, u observando con extrañeza a ese nuevo migrante.

Todavía podemos ver otra posibilidad en el caso de los trabajos itinerantes, y es el de aquellos en los cuales el público forma parte directa del trabajo donde el recorrido se le ha propuesto pero la intención del trabajo es que aquel que los acompañe viva una experiencia, reconozca la ciudad y la transite de otra forma. De cierta manera en todos los trabajos itinerantes se encuentra esta posibilidad pero es el énfasis lo que hace y genera que se enfoque menos o más en este punto. El tránsito de la ciudad, una nueva posibilidad de recorrerla, genera que el público trabaje sobre situaciones como saltar una barda, o de piedra en piedra, andar sobre la guarnición de la banqueta o adentrándose entre los carros o subir hasta una azotea, trabajos que son mucho más performáticos y buscan generar una experiencia, un estado situacional.

#### 4.8.4. Íntimo

Existe la posibilidad de un teatro de calle íntimo, algo íntimo en lo público, expuesto e íntimo; no es extraño si pensamos en el fenómeno oximorónico que lo acoge. Nos referimos a íntimo cuando el trabajo se encuentra enmarcado entre las callejuelas de la ciudad. Un ejemplo es la descripción que hace Antonio Argundín (1975) de la obra *Le maratón*, presentada en 1975 en Guanajuato, en cuya reseña el autor nos califica la presentación de la obra “enmarcada por un espacio íntimo” (48). El espacio es íntimo, que es donde el trabajo puede ser apreciado mejor, pero no es que esté pensado para presentarse en espacios de este tipo.



El DRAE define el concepto íntimo como un adjetivo que hace referencia a algo que refiere cercanía; entonces un trabajo de calle íntimo, a diferencia de un trabajo de gran formato, está pensado para que el público esté relativamente cerca; manera de producción que por contraste será diferente a la de un gran formato en donde se usan estructuras inmensas, grúas, microfonía, para poder abarcar todo el espacio; es decir, la intimidad radica en el tema y la estructura del trabajo. Adrian Schvarzstein tiene un trabajo de nombre *The Bed (La cama)* en donde las personas de la calle tienen que fijar su vista cuando de pronto hacia ellos viene una cama y sobre ella, conduciéndola, un ser que con arreos en sus manos dirige su móvil-cama buscando un lugar en dónde poder estacionarla y dónde poder, alrededor de ella, generar su casa, un hogar y así encontrar una buena mujer, la mujer de sus sueños. Este trabajo inicia con un pasacalle o también podríamos decirle llamada, que recorre diversos espacios, ya sea que se haya prefijado antes o no; el trabajo llega a un espacio en donde sin nada que denuncie qué va a suceder allí, el personaje que conduce baja de su cama y delimita su espacio, mientras el público se va acercando poco a poco, curioso de este extraño ser, en donde la relación con el que mira es cercana: no existen medios sonoros que magnifiquen la voz del actor, y el público y el actor se encuentran con la mirada constantemente, lo que ocurrirá durante todo el trabajo.

Lo mismo sucede con *Rajo*, abajo reseñada. En este trabajo la delimitación de un espacio al que somos invitados a entrar, que se encuentra compartido con un par de *clowns*, genera una intimidad pues todos los que estamos allí, a la par que

observados, nos encontramos encerrados. Los trabajos íntimos buscan, ya sea generar un espacio de cercanía que favorezca una identificación entre el público y el actor, o una empatía, lo que propicia que el actor pueda generar pequeñas acciones que no requieran de iluminación para poder llamar la atención de quienes observan, o bien si la pone, como fue el caso de *Rojo*, esta sirva para generar un espacio compartido o una distinción espacial, pero en general el trabajo íntimo puede buscar los rincones, apropiarse de las esquinas, de las entrecalles, de una parte en un jardín, en donde el público se reúne alrededor de un actor o dos o más, que cuentan una historia y que miran de una manera cercana.<sup>280</sup>

#### 4.8.5. Gran formato

Los trabajos escénicos de gran formato, o medio formato, tienen que ver con la utilización de un mayor espacio, lo que condiciona una manera específica de establecer la relación comunicativa; en estas posibilidades podemos observar en principio dos distinciones; primero la de aquellos trabajos que toman un espacio amplio pero bidimensional, trabajos en los que se pueden generar múltiples espacios escénicos, ya sea simultáneamente o sucesivos, alternados o al unísono; en estos el formato de presentación se va cortando, tienen diferentes grupos de personajes que centran su atención hacia un punto de tal forma que guían la mirada del público, cuando la historia requiere que así sea. El montaje *El oro de la*

---

<sup>280</sup> Arnaud Charpentier (2009), en su artículo “La Biznaga Teatro, una experiencia de teatro de calle en México. Un teatro de proximidad: de la calle a lo íntimo”, realiza una descripción de algunos de sus trabajos tomando en cuenta su relación con el público; esta compañía no se dedica exclusivamente al teatro de calle sino que hace intervención en espacios públicos.

*Revolución mexicana* es un claro ejemplo de este formato.<sup>281</sup> La escena cuyo escenario principal será un templete, se extiende en algunos momentos hacia el fondo, más allá de los cien metros, distancia necesaria para generar escenas de batalla, batallas que se mantienen alejadas del público, al igual que la Revolución en México; esta prolongación espacial contrasta con los tres escenarios que están frente al espectador, y un cuarto más si se ven las pacas de alfalfa en donde se reúnen algunos del pueblo a cantar, como un escenario más a ras de suelo. Este trabajo mantiene una profundidad y frontalidad constante, y quizá el único momento en que el público se permite buscar la luna es cuando algunas docenas de cohetes se pierden en lo negro de la noche. Pero aun en este trabajo, la frontalidad sigue estando demasiado presente, quizá por la costumbre tan enraizada de ocupar el espacio frente a los templetes; la posibilidad pues de observar desde diversos puntos se reduce a esta frontalidad.

Otra variante es romper esta frontalidad, ya que si esto ocurre se rompen entonces los límites de la tradición teatral; la acción deja de localizarse en un solo punto o en un solo escenario y se generan diferentes focos de atención, lo que facilita diferentes perspectivas visuales del público, que tiene que estar cambiando de un lugar al otro su atención para poder seguir la historia, con lo que se elimina la dirección única y obligatoria, pues el espectador transita de un espacio para llegar a

---

<sup>281</sup> Un ejemplo más, amén de otros tantos que se podrían pronunciar, es *La Pasión en Iztapalapa*, con 168 representaciones para este año, en donde el espacio alcanza los cuatro kilómetros y sobre el cual podemos decir que todo él es espacio escénico, integrado, con múltiples espacios que se abren a uno y a otro lado en este espacio; los mismos organizadores-actores mencionan que este es el teatro más grande del mundo; el público-vecino y visitante es parte del pueblo que ve transitar a Jesús de Nazaret rumbo al Calvario, es decir al Cerro de la Estrella, donde es crucificado hasta su muerte, con lo cual termina la representación (Partida, 2006). Este teatro popular, tosco, diría Brook, cautiva año con año y es seguido por miles de a pie y, durante el 2011, seguido por otros vía internet.

otro. Uno de los primeros trabajos que plantea esta posibilidad fue el *Orlando Furioso*,<sup>282</sup> de Luca Ronconi, donde tanto actores como espectadores compartían el espacio y lo utilizaban unos para actuar y los otros para mirar desde el lugar donde ellos eligieran, un espacio de integración, envolvente, tanto de actores como público que resulta contantemente agredido o invadido en su espacio.

El tamaño del espacio escogido para la representación posibilita la presencia de maquinaria y artilugios escénicos que a la par que escenarios van modificando el espacio en donde convergen los dos elementos del teatro antes mencionados. El trabajo de la compañía francesa Delices Dada, *Les Tragédiques*, genera también esa necesidad de tener que decidir, si bien se puede tener una idea del trabajo, al igual que en *Orlando*, pues el espacio es lo justo para ser abarcado con la vista, ya que es necesaria la cercanía para poder seguirlo corporal y auditivamente.

Otra posibilidad es la de dar lugar a un espacio circular que abarque la totalidad de la escena, con el espacio escénico al centro envolviendo los cuerpos del público, gracias a lo cual se genera una mirada frontal pero a su vez total. Otra más es que el público envuelva diferentes escenarios. El montaje de *BallGefühl (Sensación de balón)* es un claro ejemplo de este tipo de trabajo. Pero igual otros más –teatro de calle de gran formato, o los espectáculos escénicos de gran formato– en los cuales el público se convierte en un espectador que desde su espacio observa el

---

<sup>282</sup> Agustín Barreno Balbuena (1999) realiza una descripción de este espectáculo en su texto “Algunas notas sobre el montaje de Orlando Furioso de Ronconi”, donde describe el espacio y los diferentes momentos del trabajo escénico, así como reacciones del público asistente; este trabajo se publicó en *Cuaderno de Filología Italiana*, UCM, 223-238. Fuerza Bruta, La Guarda, La Fura dels Baus han hecho uso de esto que en un inicio manejó Ronconi.

desarrollo de la escena, sin participar de manera directa, ni relacionándose con los actores, en donde la mirada del actor se pierde en la multitud; estos son trabajos en los que los artilugios escénicos juegan un papel importante, donde la imagen supera a la actuación o donde la presencia del actor es mediada por medios audiovisuales; en tales trabajos, que no dejan de ser interesantes, el espectáculo se encuentra adelante del actor, y del desdoblamiento se busca más que nada el asombro.

Un elemento a favor de estos trabajos es que la sorpresa es colectiva pues todos están parados, las miradas se pueden encontrar, los cuerpos se hallan unidos por la cercanía; algunas de las veces emocionan y se contagian del que se encuentra al lado, podíamos decir entonces que quizá en la calle se está menos solo<sup>283</sup> que en la sala cuando pasa lo mismo, aunque no me atrevería a decirlo de manera tajante y exclusiva. Estamos con el otro, ¿pero realmente con el otro?

El gran formato,<sup>284</sup> ese en donde las dimensiones sobrepasan los edificios, las cabezas del público, ese que provoca voltear hacia arriba, ese formato en donde

---

<sup>283</sup> Pienso en Juan Pérez, ese periplo de acciones que redacta Augé (2007) al inicio de su libro *Los no lugares*. En él, después de realizar lo necesario para abordar el avión que lo llevaría a su destino, este imaginado ser se coloca unos audífonos y se ausenta de la gente con la que comparte el vuelo, y dice se encuentra por fin solo. Una soledad fija, soledad acompañada, placer individual, mientras escucha el “Concierto N°1 en do mayor”, de Joseph Haydn, al igual que otros veinte, treinta o más de los tripulantes del avión.

<sup>284</sup> Dora García, directora de La Biznaga, comentaba que eso era teatro de calle, que en México solamente se hacían intervenciones de calle. Bruno Berth aspiraba también a que una compañía así existiera, y casi, puede ser que la compañía de Teatro de Calle de Zacatecas, hoy extinta, lo haya podido haber realizado con *La Luna*, aunque el trabajo llegó a dar un número limitado de funciones. ¿Por qué sucede esto? Las palabras de Xavier Vilanova, director de Xarxa Teatre, sobre una situación similar, ante esta pregunta, son compartidas en varios sentidos y suenan a una realidad de México: “No existen porque los festivales no las contratan, independientemente de su calidad artística o garantía de éxito, resultan caras para los festivales. A un mayor número de compañías programadas se corresponde un menor caché a cobrar. Por lo tanto no pueden existir propuestas artísticas de gran formato. El riesgo inversor para realizar una gran producción no puede ser asumido por las compañías ante la dificultad de venta del producto a gran escala en España. Al mismo

parados observamos, tiene como punto importante el uso del artilugio escénico, el cual es un elemento en la calle que genera un nuevo canal de comunicación; es un objeto electrónico u objeto inanimado que se relaciona directamente con el público, en algunas ocasiones los aleja, quedando solo el asombro, pero en otras, cuando el artilugio se convierte en un personaje que se encuentra al servicio de la ficción en la calle, se generan momentos entrañables, momentos en los que el actor se confunde con ese artilugio, armatoste, artefacto, máquina, y se vuelven uno, en donde el actor se torna un engranaje de la gran máquina que es el personaje. Royal de Lux es un claro ejemplo de esto; se ve a las decenas de manipuladores operando un inmenso títere, donde “animar un objeto es dejarse reflejar en él” (Amaral, 2000, 61); se ve la grúa y los cables y aun así podemos conectar con ese ser, porque sabemos que atrás de tanto metal existe algo humano, pues quien le confiere vida al objeto es la presencia directa y actuante del actor-manipulador, y eso genera que de manera orgánica se desplace por el medio de una calle.

---

tiempo, esta actitud de buena parte de los festivales conlleva que cada vez las compañías realicen producciones más pequeñas, ya que es la mejor manera de hacerlas rentables. Las producciones con un actor o un par de actores predominan en las propuestas de teatro callejero. Son las únicas rentables y fáciles de vender cuando tienen calidad” (Escardó, 2003, 84). Pero en cambio sí se contratan grandes compañías que vienen de Europa o Canadá; seguimos con la historia del malinchismo, estas agrupaciones vienen con mega producciones en donde se arma parte de los elementos en México o bien la totalidad y se contratan personas que los apoyen como actores en escenas grupales. Una apuesta consistiría en que los festivales y organizaciones realmente apoyaran a los creadores de calle; ni siquiera el gran evento de la celebración de los 200 años de la Independencia de México fue realizado por mexicanos, no, este trabajo se le encargó a un grupo de italianos quienes crearon el macroespectáculo. Pero esto parece que no es privativo de México; Pedro Maldonado Rojas (2008), en su artículo “El teatro de calle en Venezuela”, en la U.C.I., comenta el atraso de este país en cuestiones escénicas en relación con otros países del continente americano, o encasillado, de América Latina.

## 5. Comentarios de puestas en escena

### 5.1. *Parata de immagini: Potlach*<sup>285</sup>

Pasacalles en el sentido tradicional del concepto.

El grupo Potlach de teatro de calle fue fundado en 1976 y hasta la fecha es dirigido por Pino Di Buduo.

Varios percusionistas abren el desfile, que consta de varias paradas. Una actriz vestida con mallas, media falda larga, sombrero de copa y bastón, funge como directora de la comitiva. A su alrededor otros seres que manejan diversas técnicas de circo la acompañan y son los encargados, algunas de las veces, de generar la parada, la cual consiste en malabares, cintas gimnásticas, baile en zancos, así como la aparición de algunos de estos seres asomándose desde lo alto de una casa, mientras su cuerpo es rodeado de la luz de un seguidor. Después de varias paradas la comitiva llega a un templete, en donde realizan una muestra de sus habilidades circenses y una presentación de títeres, lo que concluye con un baile.

---

<sup>285</sup> Cito aquí una nota de prensa con motivo de la presentación del pasacalle en la ciudad de Culiacán: "Brilla Italia en Sinaloa". Periódico *Noroeste*: "[...] El grupo decidió entregarse con todo y aprovechar el programa Culiacán Quiere para ofrecer un plus con teatro de títeres y espectáculo de *clown*, mostrando prácticamente todos los géneros del teatro de calle. En la primera parte de su presentación se vio a Potlach desfilando con vistosos y coloridos atavíos, tocando tambores, trompetas, silbatos y otros instrumentos, algunos encaramados en lo alto de algún edificio, invitando al público a seguirlos, entre los aplausos de las familias que se dieron cita en el lugar. Luego, en el escenario del cruce las calles José María Morelos y Antonio Rosales, ofreció una función de títeres, con la figura de Pulcinella y Don Fresella, que arreglan sus diferencias por el amor de Teresina, hasta que llega la Muerte, y Pulcinella debe enfrentarla a garrotazos para salvar el pellejo. En otra de las partes del espectáculo, uno de los actores presenta al público su pulga cirquera de nombre Lucilla, con el que despertó las carcajadas de chicos y grandes" (*Noroeste*, 27 de octubre, 2009:1C).

Uno de los motivos del trabajo, según el propio director, es destacar los lugares escondidos de la ciudad, de allí que las paradas se realicen en lugares precisos, determinados con anterioridad. Pero a excepción de la aparición de un actor en lo alto de una casa, no existe una relación entre la comitiva y la arquitectura del lugar; su pretensión es fungir como guías del colectivo que los acompaña como público. La predeterminación de los lugares no genera una actitud invasiva, y tampoco ayuda a que el trabajo se presente, como muchos pasacalles, en un ambiente festivo o de carnaval, épocas y estados en los que se permite al ser cotidiano ciertas licencias. De esta forma se intenta introducir al público en un mundo mágico, alejándolo del cotidiano a través de los seres que los actores representan y las melodías sonoras que los acompañan; no funciona en ese sentido sino que viene a contribuir a la situación general. Hacemos mención a lo anterior pues es una de las ideas expresadas por el director, con la cual no estamos de acuerdo, y que también alude a uno de los motivos recurrentes en algunos grupos de teatro de calle.

Sobre el trabajo queremos apuntar que el sentido de fiesta general que enmarca la presentación no permite establecer una diferencia entre actores y personajes. Los participantes tendrían una denominación en el sentido de su hacer o accionar específico, sin llegar a ser performático, pero que sí linda el sendero de su definición. Es decir, son malabaristas, zanqueros o músicos, sin que exista desdoblamiento. El trabajo plantea una barrera entre el espacio escénico y el espacio del público: aunque sea un trabajo itinerante, esta delimitación se percibe. No existe participación del público, que es una constante en los pasacalles, aunque



la cercanía entre los actores y el público es muy grande. No llega a ser un trabajo de integración *total* en donde los actores quedan diseminados entre el público. El montaje consta de dos partes, una itinerante y otra fija sobre un templete. A esta segunda no haremos referencia en este punto, pues otros trabajos a los cuales nos referiremos adelante nos ayudarán a configurar el uso y percepción de tales espacios. Asimismo, dejamos de lado hacer mayores referencias al espectáculo de títeres (Varela y Ruiz, 1986) tradicional presentado por el grupo, ya que nos centraremos en muñecos de gran formato como son mojigangas, cabezudos y muñeques, usuales en diversos espectáculos de calle.<sup>286</sup>

De esta forma podemos hablar de un espectáculo itinerante que es guiado por un narrador, aunque su voz sea el sonido de un silbato, que tiene una estructura delimitada y con una secuencia predeterminada para cada ocasión, como una serie de cuadros que nombraremos paradas, y en un ambiente de invitación a la fiesta, esparcimiento o diversión. Cada avance del desfile podemos verlo como una transición escénica que nos lleva al siguiente cuadro o parada, ya sea que en ese lugar se ejecute un acto circense, una ejecución técnica de algún elemento, se recite un texto o se lleve a cabo una narración. El trabajo puede estar diseñado de tal forma que se vaya avanzando sobre una historia o no; en la mayoría de los pasacalles esta segunda opción es la elección principal. El tiempo que nos

---

<sup>286</sup> El títere sirve como enmascaramiento del actor, el cual se encuentra oculto, en el caso del uso de la máscara pues el actor oculta su rostro pero no su cuerpo. En el caso del títere, en el espectáculo tradicional de títeres, el actor oculta su cuerpo atrás de un biombo, teatrino o un vestuario negro para esconderse detrás del objeto. Ellos son manipuladores. O bien en otro caso a través de botargas, extensiones, telas, etc.

pretenden presentar es el de la fiesta, carnaval o magia,<sup>287</sup> una temporalidad inexistente pero siempre externa, donde no cabe la posibilidad de una construcción interior en el trabajo, pues aunque se pretenda partir de un mundo imaginario o un sueño, el trabajo se presenta tal cual es.<sup>288</sup>

## 5.2. *Città invisibili*: Potlach

Título que se inspira en el relato de Ítalo Calvino. La estructura del trabajo es prácticamente un pasacalle donde los miembros de Potlach ejecutan una serie de acciones similares a la que realizan en el pasacalle anteriormente mencionado. El tema es descubrir nuevamente la ciudad o aspectos de ella. Pero en esta ocasión el grupo convoca a diferentes artistas de la ciudad en donde se van a presentar y con ellos construyen un recorrido. En cada parada uno de los grupos colaboradores realiza una breve presentación, de tal forma que se efectúan diez o más paradas, todas ellas unidas por música, zancos, malabares, banderas y cintas.

El trabajo comienza con una invitación al público convocado para acompañarlos y darse la oportunidad de iniciar el viaje. Es entonces cuando la marcha comienza y la música también. Así se va llegando a cada uno de los lugares ya seleccionados con

---

<sup>287</sup> Eduardo Haro Tecglen, en un artículo de *El país*, del 7 de febrero de 1986, p. 2. menciona en relación con el teatro y el carnaval: “[...] Teatro y carnaval serían una misma manera de librarse de la ficción y la representación: el primero elaborado y predeterminado, trabajado y, en cierta forma, distante; el segundo, como una libertad directa, actuada y no contemplada, que practica cada uno para salirse de unas obligaciones de clase, sexo, comportamiento e imagen impuestas por la sociedad”.

<sup>288</sup> El grupo italiano *Teatri Imaginni* presentó un pasacalle en el Festival Internacional de Teatro de Calle de Zacatecas 2009, que lleva por nombre *La caravana de los artistas*, el cual es un trabajo de invasión de plazas y calles, a través de actores, malabaristas, zanqueros y payasos, quienes invitan al público a un viaje por el mundo de la fantasía. El trabajo tiene un estilo irónico y parte de una estética de lo grotesco. La idea es similar a la del teatro Potlach, un trabajo de invitación a la fiesta, únicamente decorativo o de diversión.

anterioridad. También se altera la imagen arquitectónica de los lugares por donde se transita usando telas, cuerdas, esculturas humanas, y cualquier elemento que contribuya a hacer mucho más llamativo el espacio transitado. La idea expresada por el director es que la ciudad se convierta en un sitio de exploración, de investigación para todo aquel que participa en el espectáculo, y descubrimiento para aquel que posa su mirada sobre él. Su idea sería entonces que la ciudad fuera el escenario, que ella fuera el protagonista de lo escénico.<sup>289</sup>

Al igual que *Parata de immagini*, este trabajo parte de la idea del pasacalle, pero quizá correctamente nos deberíamos referir a él como “llamada”,<sup>290</sup> y su función es la de servir de enlace entre cada uno de los puertos en donde se va a realizar una presentación. El espacio se nos presenta de manera sucesiva y la unión de estos es un transitar del público guiado por los actores. Música, cantos, zancos, malabares, etc., acompañan a la comitiva en su transitar por diferentes tiempos y espacios escénicos. Este transitar iconiza en la mente del público la idea de viaje, lo cual lo debe convertir en un nuevo explorador de esa espacialidad. Debemos anotar que

---

<sup>289</sup> El tesista tuvo ocasión de presenciar los dos trabajos en el estado de Sinaloa, México, el primero en la ciudad de Culiacán durante los años 2006 y 2009. El segundo en la ciudad de Mazatlán, en donde participó en las primeras juntas de producción para realizar el trabajo y la asignación del recorrido, el cual fue por los alrededores de la plazuela Machado y el teatro Ángela Peralta, lugar este último en donde se representó parte del trabajo.

<sup>290</sup> Luz María Robles Dávila (1999), en *Los aportes de las artes escénicas al corrido suriano*, hace un breve análisis sobre las formas de representación del virreinato, y que siguen teniendo presencia en ciertas zonas de la geografía mexicana: “[...] Trova y maroma: dos formas complementarias de narración oral y literatura popular”, las cuales tienen una gran presencia en los espacios abiertos. Estos grupos son vistos como el bajo mundo de las artes escénicas, quienes recorrían los circuitos festivos; entre los que se destacan compañías de títeres o de muñecos, a las que se anexaban algunas de las veces “actores” aficionados; compañías mixtas de títeres y personas; maromas y volantines, antecesores de los circos, integrados estos por personas provenientes de distintos lugares del mundo; había negros, indios, mestizos, italianos y franceses que hacían las veces de saltimbanquis, exhibidores de animales y experimentos científicos, merolicos y fenómenos. En el caso de los maromas o volantines, que son parte de nuestro interés, menciona que se “instalaban en solares, patios de casas o cualquier espacio abierto en el cual pudieran colocar sus ‘cuadros’ para los acróbatas y los horcones de los fonambulistas. Preparado el tinglado, daban inicio los trabajos con un ‘convite’ con ‘bombo y platillo’ por las principales calles del pueblo. En el desfile participaba toda la compañía, encabezada por el gracioso o payasito”; con este tipo de acciones la compañía lograba reunir a su público y dar inicio con la función: “muy pronto, ávido de novedades y diversión, el público rodeaba en círculo el escenario abierto de la maroma” (58-69).

ese viaje, esa libertad que se plantea al público, es ficticia. El desplazamiento se encuentra diseñado de antemano, con lo cual, si el descubrimiento es lo que se busca, este está determinado por la mente del director de escena: es a través de él como el público viajará. El espacio de esta forma se vuelve un espacio no identificable en lo inmediato y el tiempo se difumina en un presente inconstante, pues se accede a un momento de irrealidad. La cantidad de imágenes, espacios y tiempos interpuestos y sobrepuestos ametrallan la vista del público provocando un estado de sobresalto muy propio de un ambiente festivo y muy usual en diversos grupos de calle. En conclusión, el trabajo aborda una secuencia de cuadros sucesivos, y tiene una forma de construcción abierta. Tanto el tiempo como el espacio latentes se van concretando en una representación patente a medida que se transita. Aún pudiera existir la posibilidad, con un juego de niveles, de que un espacio meramente sugerido en el nivel de la llamada se patentice en una de las estaciones. No podemos establecer un orden en este trabajo, ya que está compuesto de unidades sueltas que se agrupan en un solo nombre, de tal manera que estaríamos ante una acronía absoluta y total. El trabajo parte de la convención espacial, con lo cual impone una distancia que permeará todos y cada uno de los cuadros del recorrido. En cuanto a lo temporal hablamos ya de una distancia compleja sucesiva; vamos desde la acronía del viaje hasta cada uno de los cuadros que se nos presenta.

Es de mencionar el trabajo realizado por Jaime Soriano, llamado *Ciudades de la memoria*, y que toma como base el propio trabajo del grupo Potlach, *Ciudades invisibles*. El trabajo de Soriano se presentó en 1999 en la ciudad de México,

organizado por Escenología A. C. bajo la producción del Centro Nacional de las Artes y el apoyo del Ministerio de Cultura del Gobierno de Italia. Al igual que el trabajo del grupo italiano, este proyecto hace cuenta de la participación de actores, bailarines, músicos, estudiantes, artistas visuales y otros grupos. Posteriormente el trabajo se siguió presentando: en Querétaro (2002), Morelia (2006), Guanajuato (2007) y en la glorieta de Insurgentes en la ciudad de México (2009). La diferencia sustancial de este trabajo, en relación con el anterior, radica en que aunque es un trabajo itinerante no es guiado, pues el público elige cuál será su ruta de viaje para transitar por los diversos espacios en donde se están representando las diferentes escenas. La presentación de cada escena es repetitiva, de tal manera que facilite la posibilidad de que un número indeterminado de personas que transiten frente a ella la puedan apreciar. Se busca lo mismo que en los museos donde de manera indefinida se reproduce una proyección. En este trabajo la idea de las ciudades de Calvino es mucho más fuerte como motivo de trabajo, ya que se pueden tomar textos del libro o bien generar sus propias propuestas literarias. La estructura de este espectáculo multidisciplinario nos propone otra forma de utilizar el espacio a partir del propio público, quien decide de manera voluntaria su recorrido, de tal forma que existen tantas posibilidades como espectadores –en relación con las ciudades en las que se presente el trabajo.

### 5.3. Pasacalle: Compañía Estatal de Teatro de Calle Zacatecas

Muy diferente es el trabajo realizado por la Compañía de Teatro de Calle de Zacatecas, quienes a partir de un pasacalle estructuran un trabajo itinerante de paradas, cada una de ellas diseñada a partir de una técnica de circo que no solamente aparece como un agregado, sino que tiene una función clara dentro de la estructura total.

En el trabajo existe un orden escalonado, jerárquico. Dos vigilantes, en zancos, vestidos de rojo, son los encargados de abrir el camino por donde pasará el pasacalle y también donde se va a realizar la parada. Atrás de ellos, una procesión que asemeja una corte compuesta por un personaje de mayor jerarquía, el rey, personaje en zancos vestido de blanco y con máscara que nos genera la idea de la *comedia dell'arte*, con reminiscencias de Arlequín. Es este actor el encargado de ir dando las indicaciones de parada cuando el personaje se cansa de andar. Los demás personajes, bufones de corte, caballeros y damas, componen el séquito que orbita alrededor del rey. Esos actores llevan diferentes elementos para que su personaje entretenga al rey. Cada parada está preacordada la cual implica primeramente la orden de “stop”; posteriormente, un recorrido alrededor del espacio en el cual se va a trabajar; como ya mencionamos, los encargados de esto son los vigilantes; subsiguientemente los personajes se acomodan hasta que el rey genera una serie de sonidos que son la orden de lo que se va presentar en esa ocasión; los códigos preestablecidos permiten que se generen desde un pequeño baile que

concluye en una lucha entre los vigilantes y uno de los personajes, o bien traer a un malabarista que con torpes movimientos no logra convencer al rey de su arte, o la competencia entre un títere y uno de los personajes por ver quién es mejor arrojando fuego por la boca; es así como vemos a unos sensuales personajes bailando con cintas gimnásticas, con aros, etc. Los elementos circenses son puestos aquí al servicio de la trama como ya lo mencionamos; el trabajo es un pasacalle sencillo que tiene un aire de llamada para alertar a la población de la ciudad que el Festival Internacional de Teatro de Calle de Zacatecas está a punto de iniciar. La estética de los personajes se basa en la época Victoriana, en el caso de algunos, o bien en una estilización de la misma, o en el caso de otros en la de Luis XV. Sonidos guturales codificados, onomatopeyas, son lo privativo en el texto, si es que existe un texto literario con diálogos, aunque más bien el trabajo está diseñado sobre el formato de momentos particulares que pueden ser insertados en una textualidad, entendida esta como estructura flexible. El trabajo tiene cinco momentos identificables que se pueden mezclar en el devenir del pasacalle; la combinación de sonidos emitidos por el rey genera un orden específico para esa parada –tragafuegos, títeres, listones, malabares– que parte del intento de entretener al propio rey. De esta forma, su flexibilidad estructural posibilita que el trabajo tenga un dinamismo constante y una gran variedad de posibilidades de representación.

Los pasacalles hasta aquí mencionados tienen una estructura similar, pero las diferencias entre ellos son sustanciales. En el primero, de *Parata immagini*, se utilizan los elementos y técnicas sin una función netamente dramática sino

solamente funcional. En el caso de la CETCZ se usan las diferentes técnicas en un sentido claro, pues no se pretende disfrazarlas sino nutrirse de ellas sin que estas sean el motivo de la expectación solamente, sino parte de un todo más complejo. El pasacalle, como ya dijimos, no tiene lenguaje hablado sino que está construida su textualidad a partir de un discurso en “grammelot”: “Palabra que no tiene significado intrínseco [...] un engrudo de sonidos que logran igualmente evocar el sentido del discurso [...] capaz de transmitir, con ayuda de gestos, ritmos y sonoridades particulares, un discurso completo” (Fo, 1998, 107). Con este recurso se potencia la posibilidad de mayor expresividad visual y sonora, para que el público pueda captar de manera más fácil, que no simple, el sentido textual. Asimismo, se percibe la utilización de una estructura libre que es combinada de diferentes maneras la cual genera una serie de posibilidades de representación y que aprovechen tanto los descuidos como los incidentes que puedan ocurrir durante la misma. Podemos ver en este trabajo el uso de la improvisación en dependencia del oficio del actor (Rossi, 2006, 131), para que sin salirse de su “carácter” pueda aprovechar todos y cada uno de los actos que en esa prevista calle de improviso acontezcan.

En el caso del trabajo de la Compañía es más fácil generar una conexión, mientras que en Potlach solo se genera una expectativa que intentará sostenerse. Desde nuestro punto de vista, la Compañía hace un mejor uso de los elementos de espacio, tiempo y personaje para construir su teatralidad para la calle al jugar constantemente con la participación del público.<sup>291</sup> El desdoblamiento teatral festivo es más patente.

---

<sup>291</sup> Huerta Calvo (1991, 79), en relación a *fiesta*, hace referencia al montaje *Sol solet* de Els Comediants, que tuvo lugar en la sala Olimpia de Madrid: “Al terminar la función, los actores, acompañados de una murga musical



#### 5.4. *Les Moutons* (Las Ovejas): Corpus

No es propiamente un pasacalle, no en el sentido habitual del concepto. El trabajo puede representarse en dos formatos: caminata de representación<sup>292</sup> o de manera estática en espacio abierto o cerrado.

Un hombre en coche detiene su andar un momento, pues frente a sus ojos atraviesa la calle una oveja, y atrás de esta cinco más encaminan su rumbo. Unos pasos atrás un pastor guía a su rebaño por entre las plazas y calles de la ciudad. De tanto en tanto su paso se detiene, hace chasquear su boca y los animales siguen su avanzar. Pasos atrás vienen todos aquellos curiosos que ven cómo su ciudad, sus calles, son invadidas –o recuperadas– por ese ambiente campirano, bucólico. La fantasía cumple su capricho, y durante algunos momentos la urbe de cemento se transforma y se puede respirar la tranquilidad parsimoniosa del campo que ha traído ese rebaño de ovejas. A veces, curiosas, se acercan a uno de esos que las siguen –que para fines prácticos hemos de llamar público y no rebaño– para olfatearlos. Se acercan y muerden la ropa. Comen de la bandeja de un comensal que en la banqueta de la calle degusta su plato de acelgas, repollo, berenjena; este se aleja un poco para dar espacio a esa oveja que mete sus narices dentro del plato. En mitad de la calle, otra detiene el tráfico. Su vista se encuentra perdida más allá de las paredes que delimitan el mundo interior de las casas, viendo el campo que se

---

y de una especie de danza de gigantillos, salían a la plaza de Lavapies junto al público que había asistido a la representación. Se trataba, sin duda, de una feliz conjunción de teatro y parateatro: de una perfecta interrelación entre el espacio cerrado de la sala y el abierto de la plaza o, por decirlo con palabras de Antonio Maravall, de una lograda superposición de los dos tipos de fiesta practicada en el Barroco: la fiesta por contemplación y la fiesta por participación”.

<sup>292</sup> El tesista tuvo ocasión de presenciar este trabajo en junio del 2009 en Lisboa, durante las Festas de Lisboa: Rotas & Rituais.

extiende frente a ella: un árbol en la lejanía para cubrirse un momento del sol de mediodía, un páramo para descansar, un riachuelo escondido en toneladas de cemento, apabullado por la ciudad que devora incansablemente la imagen de su vista perdida. A esta que detiene el tráfico se unen otras, y se une el público que por el medio de la calle va siguiendo a las ovejas, que son azuzadas por el pastor, quien con su bastón curvo, su jerga, sombrero plano, y una bolsa de la cual de tanto en tanto saca un bocado para darles en la boca a los animales, las arrea. Más adelante, cuando el trabajo acabe, todos a los que hemos convenido en llamar público degustarán una copa de vino, un pedazo de queso, una sardina sobre un trozo de pan. Pero ahora lo único que hacen es seguirlas, observar cómo beben agua de la fuente y cómo una de ellas, en plena vía pública, hace sus necesidades escaneando con su vista el círculo que se ha formado a su alrededor. A veces ellas rodean, a veces son rodeadas: los límites se van rompiendo hasta llegar a transitar por las calles todos como un solo rebaño.

Las ovejas aparecen en nuestra mente por el vestuario que los actores traen, por la colocación del cuerpo: una breve curvatura, la cabeza echada hacia adelante, los brazos sueltos hacia el frente. Pero más que nada el manejo del tiempo, durante algunos momentos el inexorable tic-tac del reloj ralentiza su andar. El vestuario, así como el comportamiento de los actores y el manejo del tiempo, son suficientes para construir la teatralidad de este trabajo de teatro de calle.

La otra posibilidad de presentación es a partir de un espacio estático, en el que se ha construido un corral donde el pastor introduce a las ovejas, quizá después de

haber realizado un recorrido por las calles. Alrededor del corral el público se ha dispuesto, no existen sillas, ni nada que delimite el espacio en donde se pueden sentar. Las ovejas dentro del corral harán su día. Comerán, dormirán, mientras el pastor cerca de allí se ha recostado en un árbol y a su sombra sueña. Es así como las ovejas se acercan a la cerca y a alguien del público; quizá un niño le da algo de comer, el balido hace retroceder al infante, quien con un breve grito se acerca a su mamá para refugiarse en su regazo; las ovejas responden al niño con sus balidos. El pastor alza su sombrero y sonríe. El pastor se levanta de su sitio y dirigiéndose a un árbol desamarra a una oveja que hasta ese momento se había encontrado retirada del espacio escénico, mejor dicho en otro espacio escénico, que para parte de los espectadores no había sido activado. El pastor introduce a esta nueva oveja, un macho, al corral y esta inmediatamente observa a todas las otras; de entre ellas elige a una de lana negra, la cual bala primeramente e introduce su boca en el comedero; hasta allá llega el macho que lentamente monta a la oveja negra, mientras esta mira tranquilamente hacia el frente; los movimientos repetitivos y parsimoniosos causan la risa aguda o nerviosa del público. Posteriormente baja de la oveja negra alejándose del lugar donde está ella para ir a tomar agua. El tiempo se ralentiza, el campo se expande y todos descansan tirados sobre el césped. El pastor nuevamente entra al corral, de su bolsa saca una cuchilla para esquilar y, agarrando a una de las ovejas, comienza el trabajo de rasurar la lana de su cuerpo, para ello el pastor coloca al animal entre sus piernas y este bala, y bala, el público ríe y la lana cae. Cuando acaba con una repite la misma acción con las otras hasta dejar a los animales sin su primera capa de vestuario. Recoge las capas de lana y sale del corral. Las ovejas vuelven a su mundo. De entre los árboles sale un zorro,

su traje negro, su cola y su cuerpo largos, sus brazos extendidos; este se dirige de árbol en árbol hasta el corral. Se esconde, sale y desaparece detrás de otro árbol. Las ovejas balan. El pastor levanta el sombrero. Las ovejas balan. El zorro entra dentro del corral. Las ovejas rompen la puerta en un intento de huir para salvar su vida. El zorro logra atrapar a una, y enseguida el pastor comienza a golpear una sartén con una cuchara de madera. El zorro abandona su presa. El pastor llega, revisa y levanta al animal, quien se incorpora a la manada. Las ovejas balan. El pastor las vuelve a azuzar y se alejan del corral rumbo a otros campos. Otras ciudades.

Aunque se mencionan dos posibilidades de presentación, la primera podría verse como una extensión de la segunda. De tal forma que el pastoreo de los animales incluirá desde sacarlos al campo, la ciudad, hasta llegar al lugar donde pacen las ovejas y cuidar de ellas. El trabajo tiene igualmente una estructura itinerante en el primer momento relatado. No es un pasacalle sino que está basado en una acción muy concreta y ceñida a un oficio específico que le da su tópico. Es un trabajo mucho más invasivo que los dos anteriores, pues presenta un cuadro iconizado, y de esta forma transporta a su público a una época pasada. El primer momento se nos presentaría como un cuadro; aunque se está en movimiento, el espacio transitado siempre es el mismo, la ciudad que en el público se transforma gracias al vestuario, sonidos, y al manejo del tiempo, en una campiña de pastoreo. El juego temporal nos genera la idea de un acontecimiento que se sucede todos los días, a la misma hora, por el mismo camino. El manejo temporal también evoca en el público una ralentización del tiempo interno, lo que sucede por el contraste que se

da entre la ciudad y la acción representada por los actores. De esta forma, al yuxtaponer los espacios, el patente y el evocado, el público va poco a poco mutando su tiempo vital de ciudad por aquel que nos propone el trabajo de los teatristas canadienses.<sup>293</sup> Los actores trabajan sobre modelos simples de construcción, lo que hace que sea fácil, para el público, su identificación. Deben ser modelos tomados concretamente de la vida, en este caso de una realidad; deben ser modelos en lugar de parecer actores (Bourges, 2005, 139); esa es la simpleza del trabajo de Corpus.

La segunda parte del trabajo. En él vemos igualmente un cuadro con diversas escenas. Encontramos un orden de secuencias escénicas determinado. La estructura se cierra no completamente pero ya se identifican mayores elementos. El primer momento tenía una mayor libertad, este segundo una mayor conformación. Ahora la invasión sobre el espacio no es tan fuerte. Estamos ante un trabajo que aborda un ambiente específico y el público ahora rodea el corral buscando la mejor vista; ahora el espacio es envuelto por él, concentrando la mirada sobre el espacio de representación que ha sido delimitado. La participación del público sigue siendo parte importante; pero si el momento anterior generaba una distancia ante lo visto, este segundo momento acerca al público a una ilusión, aunque no total. En el primer momento el público establecía lo que se llama una “convención consciente” (Meyerhold, 2008, 57), con lo cual se potenciaba la significación del trabajo. Aunque

---

<sup>293</sup> DaMatta (2002), refiriéndose al carnaval, menciona que la calle equivale a selva o bosque del mundo rural o bien naturaleza en el mundo tribal; es decir, espacios semidesconocidos y semicontrolados. Esta idea, con las particularidades que implica un espacio pastoril, forma parte de la construcción que hace el público del mundo que habitarán los personajes y seres representados.

en los dos momentos encontramos la participación del público (Czertok 1989), es más activa en el primer momento.<sup>294</sup> Mucho más lúdica en el segundo.

---

<sup>294</sup> Czertok (1989, 6) menciona sobre el espectador de calle: “[...] Es un espectador no habitual. Es un no-espectador teatral por excelencia. Asiste a la representación solo cuando esta le solicite la necesidad de participar y, visto que no está obligado por ninguna convención ritual, se queda solo si lo que pasa mantiene esa condición de paridad. Lo que acontece no es ‘teatro’, en el sentido que no está protegido por la convención teatral. El espectador no es un espectador habitual y no se siente obligado a dar interpretaciones, que vayan más allá de la objetiva adquisición de las informaciones que le son propuestas: acción teatral / conjunto de espectadores / topografía y arquitectura del lugar / otras situaciones de desarrollo paralelo (por ejemplo cuando el espectáculo acontece en un mercado o una feria)”.

## 5.5. *Arlequino di oriente*: Tascabile di Bérghamo

*Arlequino di oriente*,<sup>295</sup> como su nombre lo dice, versa sobre este personaje de la llamada *comedia dell'arte*<sup>296</sup> usado como hilo conductor del viaje. El trabajo aborda la itinerancia, se recorre un espacio. En este viaje que propone el trabajo, se acerca el Occidente a lo *otro*, el místico y desconocido Oriente, exótico a la par que continente de una ritualidad primigenia. El circo y el fuego se unen en un todo espectacular. Nuestro arlequín viaja por diversos espacios bajo la voz narrativa del navegante Ramusio, quien sumerge al público en este viaje. Al inicio del trabajo, arlequín nos presenta una estructura de la *comedia dell'arte* y bajo su imagen

---

<sup>295</sup> Este grupo ha participado en diversas ocasiones en Festivales en México, y especialmente en Sinaloa. Durante años los grupos de teatro de calle han tenido una presencia constante en las programaciones de los diversos festivales del estado. Podemos mencionar a Comparsa Andarte, grupo mexicano que participó en el año 2000 en el Festival Sinaloa de las Artes, hoy extinto; en ese mismo año se presentó Delta Teatro, agrupación mexicana que ha incursionado en el teatro de calle o propuestas callejeras; al año siguiente será Tascabile el invitado para presentar su trabajo de calle; al siguiente año, 2002, Delices Dada y Teatro Núcleo de Ferrara harán su aparición en la programación; se sumarán a las propuestas de calle Delta Teatro, nuevamente, y la recién fundada Compañía Estatal de Teatro de Calle del Estado de Sinaloa; durante el 2003 el invitado para mostrar su trabajo en calle será el grupo mexicano Cornisa 20; ya durante el 2004 el grupo Teatro de Títeres Artimañas se presentó en el festival. Este año sería el último de ese gobierno y para el año siguiente el festival dio un cambio y se rebautizó con el nombre Feria de las Artes.

Este trabajo, a diferencia de los otros, lo describe y comenta el testista a partir de un video de esta representación que tuvo lugar en un pueblo de Foligno, Italia, 25 de agosto del 2007.

<sup>296</sup> Dario Fo (1998): "Si enfocamos la palabra "arte", enseguida brotan en nuestra mente imágenes y expresiones estereotipadas y trufadas de tópicos: arte, como sublime creación de la fantasía, arte, como expresión poética del genio, etc. En realidad, en nuestro caso, el término "arte" está ligado al oficio [...] Comedia del arte significa, ante todo, comedia escenificada por actores profesionales, asociación con su propio estatuto de leyes y reglas, mediante las cuales los cómicos se comprometían a protegerse y respetarse recíprocamente. Así como los diversos gremios se ocupaban de mantener el mercado limpio de injerencias y competencias externas, igualmente los cómicos del arte libraban una guerra despiadada con todas aquellas compañías no asociadas que aparecían "en la plaza", logrando la intervención de las autoridades locales, que les habían otorgado el privilegio de ser la única compañía del ducado o del condado[...] así, cómicos, compañías de saltimbanquis, grupo de actores ocasionales o aficionados, eran literalmente expulsados "fuera de la plaza". En algunos casos, los propios actores profesionales organizaban expediciones de castigo contra esos grupos de "ocasionales" que insistían, a pesar del bando, en actuar en el ámbito del privilegio de los cómicos asociados. A menudo, en alguna compañía "de éxito" no lo explicaba siquiera las reglas del gremio y mantenía una guerra despiadada incluso contra las hermanas menores, como demuestra esta frase de una carta que Isabel Andreini escribió sin medias tintas al gobernador de Milán, don Pedro Enrique: "pues se dice que estos que montan su como en plazas públicas hacen comedias, mejor dicho, estropeen comedias, os suplico que pidáis al Sr. Alcalde que no consienta tal cosa" [...] con respecto a la etiqueta "comedia del arte", algunos eximios críticos teatrales aseguran que no tiene nada que ver con el término "oficio" ni con la asociación gremial. Nicoll, el respetable estudioso inglés, sostiene que el término "arte" debe leerse en el sentido de calidad", y que por lo tanto del arte y significa del talento, de la habilidad. Por el contrario, Benedetto Croce está de acuerdo con el origen keniano, pero solo para demostrar que los cómicos del teatro a la italiana eran sin duda uno dos A Billy sí hicimos profesionales e histriones y mismos ingeniosos, pero desde luego no unos artistas: "[...] no revelan la presencia de su autor genial" (24).

presente los diversos personajes van apareciendo. Es así como llega a un primer punto o momento cuando observa a una bailarina de Oriente y el Arlequín danza con ella una música; la aparición de un mono hace que Arlequín imite sus movimientos y en un momento se mimetice con él;<sup>297</sup> así, cada uno de los arribos del personaje Arlequín a un espacio, está precedido de un desfile en donde van bailarines, músicos, banderas. Posteriormente llegará al lugar donde lo esperan unos samuráis gigantes, quienes acosan a Arlequín y se envuelven en una batalla bajo la tutela musical de Stravinsky. Así, nuestro Arlequín, ahora ataviado con ropas algo orientales, comienza su recorrido por la plaza hasta terminar con otros personajes que ahora aparecen en un desfile espectacular con hadas, aristócratas, reyes, dignatarios, ministros que se abren camino entre los espectadores por su audacia y su máscara. De esta manera, nuestro Arlequín viaja constantemente. Llegará a Japón pasando por Turquía. Es así como regresará y pasará por la India para observar el baile de kathakali a la vez que las antorchas llenan los huecos de luz que la luz deja. Confeti. Nuestro Arlequín aparece nuevamente al final para despedir. En su mano trae un niño vestido de arlequín también y con el cual se dirige a una puerta custodiada por dos vigilantes con guadañas.

El trabajo de Tascabile es para todo el público de calle: los adultos, los niños, los aficionados y los no aficionados, espectadores ocasionales y curiosos. El trabajo

---

<sup>297</sup> En 1721, Luis-François Delisle de la Drevetiere escribe Arlequín Salvaje, procedente del teatro iluminista; aunque no es una obra de teatro de calle hacemos mención de ella aquí por el tratamiento del otro, en este caso como un salvaje. La obra aborda una peripecia clásica de enamorados separados y reunidos nuevamente al final, con constantes referencias al mundo oriental, donde el salvaje procede de las indias occidentales. Lo que llama la atención de este trabajo es el curioso efecto que el disfraz exótico de arlequín asume en la obra, en la que no se explica cómo y porque arlequín; se encuentra disfrazado o bien si este es un salvaje que se comporta como arlequín; “en este caso arlequín se presenta como un personaje portador de la condición de otro” (Savarese, 2001, 171).



plantea una serie de paradas y en cada una de ellas se realiza una parte del trabajo de tal manera que, si llegamos al final, es porque hemos acompañado y recorrido la ciudad o pueblo conjuntamente con todos aquellos que se sumaron a este trabajo. Tiene tanto escena de fuego como de circo, escenas obligatorias de los trabajos de calle. Se realiza a ras de suelo la mayoría del trabajo aunque en dos ocasiones se llega a colocar a una bailarina de kathakali sobre estas tarimas para que pueda trabajar en mejores condiciones. Al inicio de todo se abre con un desfile de carrozas en donde van montados los personajes. Esta imagen es en sí misma un espectáculo, “desfile de maravillas”. En esta puesta lo ritual es visto como exótico.

El uso de los vestuarios como escenografía es algo que podemos observar en este trabajo; es decir, este decorado. El vestuario en este trabajo debe ser visto como decorado, o bien como escenografía ambulante, la cual se ha reducido a un tamaño que el actor puede manejar para desplazarse hacia “un decorado- vestuario” (Pavis 2000), pero con un exotismo<sup>298</sup> que genera en el público mayoritariamente occidental un extrañamiento y en el oriental un distanciamiento; pero el vestuario en este sentido no es usado para realzar este vacío espacial. El vestuario en el trabajo choca directamente con el marco medieval de la ciudad, lo cual genera que se realce y se potencie su imagen. Es similar a lo que ocurre con la máscara, más allá de las asociaciones que se pueden hacer en relación con su condición social o

---

<sup>298</sup> Pavis (2000, 183): “Algunas formas de danza tradicional orientales, como la danza balinesa o la Ópera de Pekín, concentran tanta riqueza en el decorado-vestuario que hacen superflua cualquier otra caracterización del espacio escénico. Este se mantiene vacío para acoger mejor la coreografía y el canto. Advertimos los contrastes absolutos entre vestuario y espacio: el vestuario hipersignificante y codificado de la Ópera de Pekín o de la *comedia del arte* se desarrolla en un espacio vacío; o bien, al contrario, el cuerpo desnudo y vacío del bailarín de butho se percibe en un medio normalmente ‘lleno’ (paisaje o población)”.

carácter del personaje; por ejemplo Arlequín, con su boca y mandíbula inferior (Pavis, 2000), configuran un personaje glotón, rasgo primordial de este personaje. De esta forma, el cuerpo posee a los elementos que lo transforman, lo cual se realiza a partir de la voluntad del actor: “El cuerpo lleva el vestuario del mismo modo que el vestuario lleva el cuerpo. El actor pone a punto su personaje y depura su subpartitura mientras prueba su vestuario. Una cosa ayuda a la otra a encontrar su identidad” (Pavis, 2000, 183).

En el caso del espacio físico de representación o bien de los espacios que recorre, es conveniente mencionar que, si bien en algunos de los lugares el espacio de representación se encontraba en la libertad de conformarse a partir de la integración, en otros espacios que la obra recorrió, en cambio, se colocaban sillas o butaquería para que el espectador pudiese apreciar el trabajo. Existe entonces la posibilidad de que su estructura se flexibilice; es decir, el trabajo se ajusta a la propia arquitectura del lugar, pueblo o ciudad en donde se va a representar. Es pues un trabajo de espacios abiertos.

Sobre el espacio podemos decir que es variable y a veces se relaciona (escenario y sala), en oposición o en integración. Los espacios se nos presentan a partir de una estructura de simultaneidad. El fondo sobre el cual se coloca el espacio que se crea en la mente del actor o bien aquel que en la diégesis se plantea, se sobrepone en ese espacio cotidiano que habita el público asistente, de tal forma que pensar en la tematización del espacio resulta obvio; pero si sobreponemos las diversas representaciones, en los diversos sitios donde se llevan o llevarán a

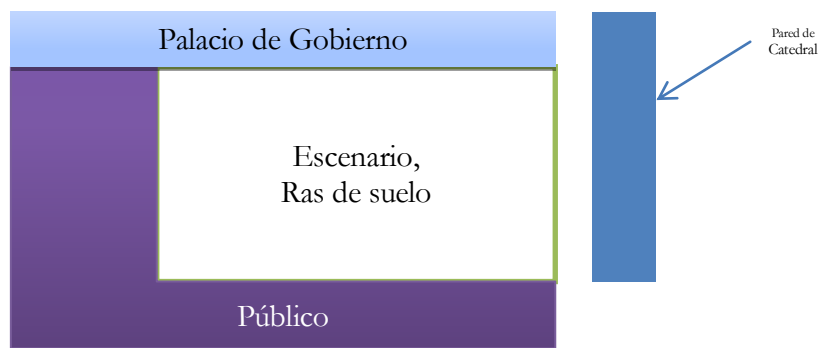
cabo, entonces el espacio va perdiendo fuerza y se neutraliza, sí, pero para poder significarse como lo otro. Como ya mencionamos, el espacio entonces, a partir de esta neutralización, si es que esto se logra, por ser el lugar conocido o transitado, se configura a partir de los diferentes elementos sígnicos, siendo uno de los más importantes el vestuario, que condiciona el movimiento del actor y un lugar evocado en el público-espectador. Es decir, el espacio corporal se construye a partir de la expresión del personaje-actor, lo cual es condicionado por el vestuario y la máscara, así como por los aditamentos que expanden el cuerpo del actor ayudando a construir un personaje extraño, como lo son los gigantes samuráis de la obra. Ahora veamos lo concerniente al espacio que es creado por los sonidos y música que atraviesan la escena. Es necesaria nuevamente y, siempre, la convención teatral para concebir esto como posible: la música entra al espacio de representación y sobre las casas medievales atraviesan sonidos hindúes. El trabajo entonces es itinerante, el vestuario es parte de la escenografía y además aporta para la construcción que el actor hace de su personaje, es decir, condiciona una serie de movimientos y caracteres. Pero dos cosas debemos resaltar: La música y la iluminación. En este trabajo la música se usa a partir de la convención normal de la sala, es decir, genera ambiente o apoya escenas de acción, genera tensiones o distensiones, bailes.

## 5.6. *Amor mai non s'addorme*, Historias de Montescos y Capuletos:Tascabile de Bérgamo

*Espectáculo para espacios al aire libre.*<sup>299</sup>

Es la historia de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, la cual fue montada y adaptada por Tascabile di Bérgamo para su estilo de teatro al aire libre.

Centro de la ciudad, alrededor de la Plaza de Armas, a un costado de una calle, ahora cerrada por la presentación. Al fondo una serie de estructuras; después nos daremos cuenta de que se pueden desplazar por el espacio delimitado como escenario cuando son empujadas por actores y asistentes; más atrás, la pared lateral de la Catedral de la ciudad de Zacatecas.



El espacio escénico es correspondiente a una escena cerrada, si bien es cierto que el público se ubica en dos lados, y aun si se ubicasen en tres lados la disposición escénica, trazo, movimiento y relación hacia el público condiciona una

<sup>299</sup> Presenciada en el IX Festival Internacional de Calle, Zacatecas 2010, el 23 de octubre.

comunicación frontal, esto apoyado por el uso de iluminación que enciende la noche, que debería de cubrir el escenario a esas horas, pero aún más al fondo; sin embargo la escena es cerrada, ya que al fondo, entre la pared lateral de la Catedral de Zacatecas y el escenario, pasa un callejón que funge como aforo de los artistas, y así, a un lado y otro de dicho espacio, sirve para esconderse, cubrirse y esperar la entrada a la escena. Desde el principio se establece una relación de oposición, fija, solamente rota al final con las gracias.

Sobre el silencio que hace el murmullo de la gente reunida, ahora público, un grupo de actores vestidos de negro; su trabajo, en el caso de algunos de ellos, será manipular una serie de tarimas, único elemento escenográfico que está sobre el espacio escénico, que se encuentran al fondo del escenario, o incluso a los diversos personajes cuando ejecuten ciertas acciones. Debemos pensar quizá que estos personajes no existen en el plano de la ficción como personajes, pero nos es más fácil pensar que sí, al igual que el actor Koken del teatro Noh, más aun cuando el último del grupo, fumando un cigarro, voltea para expulsar una nube de humo mientras sus ojos miran el sendero por el que han entrado, en el cual aparecen dos personajes caminando.

Un personaje femenino vestido de blanco hace su aparición; atrás de él una niña con una venda en los ojos lo sigue; la luz cae sobre estos dos cuerpos siguiendo su transitar por la escena. El sonido del viento, que acompañó su entrada, ahora deja pasar a una música; el personaje de blanco arroja unas hojas de árbol que trae en sus manos —el tiempo que pasa—, mientras desenreda una tela que está enredada

en su cuerpo, otras hojas salen de esa tela. Tal como la mayoría de los personajes, este de blanco es correspondiente a un grado de caracterización simple; su destino es ser destino; el tiempo es solamente un signo, con lo cual se comienza a configurar tiempo como firme constante: el tiempo que es humano, el tiempo que define y mata, el tiempo que espera, el tiempo ineludible; así, los personajes son también funcionales pues están subordinados a la acción de la obra, cumplen su destino. Aun los personajes de negro. El personaje de blanco, dice un texto que se escucha en el sistema de audio, que se ha dispuesto para la representación.

Destino:

Sí, tal vez fue el tiempo de la sangre. Existen lugares que deben ser profanados. Padres que deben ser burlados. Tal vez fue el tiempo de la sangre. Quizá es tiempo de la sangre; hijos hay que deben ser traicionados. Hombres hay que deben ser matados, crímenes que bendecir; tal vez vuelve el tiempo de la sangre.

El texto es dicho como viento, como un sonido viejo y lejano, quizás el sonido del destino. El vestuario en blanco nos traslada a un espacio atemporal, un tiempo ucrónico en este primer instante que, posteriormente, por el vestuario, nos ubicará en un plano temporal mucho más concreto, pero es un tiempo antiguo; estamos asistiendo a una historia que ya pasó, estamos viendo el pasado, estamos ante los ojos de una niña que presencia los hechos de esta tragedia.

La niña, que será acompañada por un militar: “[En] medio de todo esto reina un gran desorden, la niña espía, observa, se esconde, protegida, justamente, por un guardián del orden, por un *carabinieri* en uniforme de gala” (Tascabile, 2010); así, esta niña aparece y desaparece, se ubica a un costado y se vuelve público, y a su vez el público se vuelve ella, un testigo; es casi un cuento trágico, un cuento negro de los hermanos Grimm. Si vemos el trabajo desde esta postura es un cuento, una fantasía; los personajes tienen una cierta idealización, desde una perspectiva fija, pero a su vez al ser cuidada por el guardia podemos también identificarnos con su mirada, con una postura ideológica, ver una historia de amor solamente o una historia sobre el capitalismo, la deshumanización y la ceguera social.

Continuemos. En este trabajo el espacio sonoro tiene particular importancia; los efectos y la música son pocos, pero al igual que los textos, se vuelven repetitivos vales, sonidos de viento y una canción desestructurada que –hasta el final se nos descubrirá– componen el ambiente sonoro. Pero el sonido ubica un estado, un espacio atemporal en el caso del viento, y los vales en un sentido cortesano, pues lo único que sabemos es que estamos en Verona, porque es dicho por uno de los personajes de manera acusatoria, con lo cual Verona se extiende a todo aquel espacio que pueda ser señalado por un dedo acusatorio.

Sobre el viento que se escucha se lleva la sombra de oscuridad que cubrió el escenario; el viento mueve a seis personajes [...] pálidos como fantasmas, ensangrentados como los protagonistas del último acto de una tragedia, dispuestos a repetir obsesivamente su frase-clave, a mostrar sus propias heridas. Pero también

están vivos, ignorantes, recelosos y cómicos como personajes al comienzo de una nueva historia” (Tascabile, 2010); su cuerpo es mecido en vaivén constante, el personaje femenino que se encuentra al frente y más iluminado levanta su brazo derecho; todos los demás, junto con ella, giran en esa dirección. Sobre el giro efectuado tres voces se escuchan:

Mercuchio: Montesco, Capuleto, que la peste caiga sobre vuestras familias, las habéis reducido a comida para los gusanos.

Voz en *off*: En la pacífica Verona una antigua discordia llena de sangre las manos de los ciudadanos, y de dos familias enemigas nace una pareja de amantes, pero al odio de los padres nada pondrá fin sino la muerte de los hijos.

Otra voz: Muchacho ama a muchacha. Tragedia.

La primera corresponde a un texto que más adelante lo dirá Mercuchio en el momento de su muerte, que es sentencia y fin de la obra. El segundo, voz femenina, aguardentosa, vieja, que corresponde al prólogo del texto original. El último de los textos, dicho por una voz masculina, hace referencia a la obra escrita, a la estructura; si esto fuera escrito en papel podríamos decir que corresponde a una acotación metadramática, pero ya que se escucha en la voz, aunque sea en *off*, de un personaje, en este caso sonoro, ese texto enmarca la representación. En un juego mental pareciera que las voces de los personajes andan en el viento hasta que se les asigna una estructura y un tono. Las repeticiones textuales enmarcan la



culpa, rompen el tiempo cronológico de la obra, o aparentemente lo hacen generando no un caos sino una acronía relativa, aunque esto sucede hasta cierto momento; una vez que comienza el vals la obra adquiere un orden cronológico; los hechos se van desenvolviendo uno tras otro, es una tragedia al fin y el destino es inexorable. El último de los textos no presenta la obra como Romeo y Julieta sino como una acción contemporánea todavía, un suceso atemporal.

La danza ha continuado, lenta e inexorable; la nana, un actor que representa a este personaje femenino, acusa al padre, madre y por último al fraile; lo mismo hará el fraile, que es una actriz la cual representa a un personaje masculino; así, los personajes se acusan frente al público uno a otro, mientras los dos enamorados están delante de ellos danzando al vaivén del viento todos:

Nodriz: Julieta, niña, mi gallinita, pajarito cantarín, tu madre te ha asesinado, tu padre te ha enterrado y ese fraile de allí es el que te ha casado.

Fraile: Tú lo sabías todo, ama, tú lo sabías, tú también estabas allí cuando los casamos.

La pregunta ¿de quién es la culpa?, suena varias veces, con lo que se acentúa el llamado hacia el público. La niña ronda frente al grupo que mueve el viento, la música es calma, en espera de la tragedia que se avecina. La madre llora la muerte de su hija, pero al mismo tiempo su voz se transforma en un sonido cavernoso, con el cual dice:

Madre de Julieta: Atención, Julieta, obedece, de lo contrario ahórcate, muérete.

El último texto de este gran resumen de la obra, en el cual solo el viento y el cuerpo de los actores meciéndose es lo que se presenta en la escena, concluye con el texto de Julieta a Romeo:

Julieta: Ves, venimos de familia enemigas, amantes nacidos a una mala estrella. Nuestro amor nace con el signo de la muerte.

La reiteración de los textos tematiza el sentido trágico de la obra, la aparición de una calavera que manipula un actor vestido de negro, sonidos metálicos, una canción de rock, la calavera que hace movimientos largos; esta breve secuencia termina cuando se escucha un sonido característico de la danza indiana. Sobre la pieza indiana vocal, que ahora sirve para dar una estructura de fondo, se escuchan textos en italiano; los personajes se desplazan de un lado a otro de la escena, tambores sobre los andamios que han sido modificados en su posición; los actores de negro saltan y hacen breves secuencias de combate. La aparición del fraile que dice:

Fraile: Ay de ti, Verona, Verona de sangre, Verona de ira, Verona del amor traicionado. Ay de ti...

El texto dicho por el fraile se repite varias veces; mientras esto sucede, las tarimas han sido desplazadas a los extremos del espacio escénico. Los actores de negro.

Fraile: Ay de nosotros, madres y padres. Que organizáis fiestas para subastar a vuestras hijas pensando en hombre ricos para su matrimonio. Malos pastores que venden sus ovejas al matadero, ay de vosotros jóvenes que cada vez vivís en un mundo más violento y ay de nosotros viejos que organizamos el mundo, que organizamos las leyes para tomar a los jóvenes y quitarlos del medio, por ello malditos, por eso malditas mil veces vuestras fiestas, ay de ti Verona, Verona de sangre, Verona de ira, por ellos maldita, mil veces vuestras fiestas....

Sobre una de las tarimas que se pierde en el fondo el fraile es ocultado por la sombra que cubre el fondo del espacio escénico; al mismo tiempo, dos personajes aparecen; son Teobaldo y Mecuchio, quienes debaten con sus espadas sobre las tarimas; el sonido de los tambores acompaña esta secuencia de combate, la nana hace su aparición, quien enciende fuegos artificiales que finalizan la escena.

La entrada del esqueleto de Julieta seguido del esqueleto de Romeo, nos lleva a otro espacio; ahora sobre la tarima los esqueletos bailan un vals. Por el espacio aparece un personaje vestido de militar y una niña, quien mientras camina observa a los esqueletos hasta detener su andar y quedarse mirando a los dos que se tiran besos, se abrazan, se acarician.

Risas fuertes y el sonido de una cajita de música rompen la escena, traen la luz; es Julieta quien viene en andas de su nana; la actriz porta zancos, se ríen, sonrén; la aparición de la Madre de Julieta trae la música de vals.

Madre: Julieta, aquí estás, los andaba buscando.

Comienzan a bailar, a colocarse en diferentes partes del escenario, sobre las tarimas juegan con sus zancos, esperan la llegada de sus invitados, bromas y risas. La entrada de los invitados es anunciada por la Nodriza, quien diciendo “dueña, llegaron los invitados, a la fiesta”, anuncia la entrada de Teobaldo, quien viene también montado en unos zancos, así como Rosalinda. La calavera de Romeo sigue besando y acariciando a Julieta, ahora la Julieta de carne y hueso; la entrada de los demás invitados hace que la calavera abandone la escena.

Madre: Julieta, Julieta, mira el conde. Julieta, el conde. El conde la corteja, tiene que conquistar su corazón.

El vals comienza cuando llegan Mercuchio y Romeo; textos sobre la música de vals; en zancos bailan todos, la madre sigue hablando y vendiendo a su hija con el conde; Teobaldo y Mercuchio se miran y se hacen en algunas ocasiones de manos. Las dos calaveras sobre el vals entran y colocan diversos ramos de flores frente a los espectadores; comentarios sobre el amor, historias que se tejen, textos aislados que van tematizando el amor y sus imposibilidades; así en este vals Julieta y Romeo se encuentran, se miran. La madre sigue con su texto. El juego de la

gallinita ciega aparece en el vals; Julieta con los ojos vendados encuentra los brazos de Romeo. La madre de Julieta ha descubierto quién es el pretendiente de Julieta; “Romeo de los Montesco”, se lo dice a Teobaldo, y este reaccionará furioso; pocos textos son necesarios para construir una historia que ya se encuentra implantada en el muestrario occidental.

Teobaldo: Te mataré. Comenta dando una patada al aire.

El vals continuo, giros y más giros. El vals termina con una oscuridad que cubre el escenario. Ahora solo han quedado los enamorados, quienes bailan. Los demás personajes se han perdido en la oscuridad del fondo de la escena. Bailan hasta finalizar con un beso y una despedida que sale de los labios de Julieta:

Buenas noches, buenas noches, mil veces buenas noches.

Ella se aleja un poco y es entonces cuando, volteándose frente a él, dice: *Renuncia a tu nombre, solo tu nombre es mi enemigo*. Al terminar de decir esto, las flores que había dejado la calavera arden; la gente aplaude ante la sorpresa.

Una luz se ilumina y Mercuchio, sobre la pared del fondo de la catedral, es iluminado por un seguidor; así, yendo de un lugar a otro y utilizando una muletilla vocal, un sonido de mago:

Mercuchio: Romeo, Romeo loco, Romeo amante furioso, Romeo tus sueños, tú vives en tus sueños, tú vives en el reino de Mab, la reina de las hadas que aparece noche tras noche en los sueños de los amantes...

Teobaldo y su séquito se ha colocado cerca y lo observa; Mercuchio confronta a Teobaldo, todos se paran y los vemos en sus zancos; solamente Mercuchio está sobre una tarima; los intentos de Romeo por calmarlo son infructuosos. Teobaldo amenaza a Romeo, lo acusa de cobarde. Todo este tiempo escénico sirve para que el actor que representa a Mercuchio se coloque sus zancos y enfrente a Teobaldo; así, el séquito de Teobaldo se burla de Romeo, hace sonidos como gallina. El duelo entre Teobaldo y Mercuchio se da en zancos; la destreza de combate sobre los zancos nos da una escena de mucha agilidad, de angustia, que es completada por los efectos sonoros, una música de metales, redonda, circular, angustiante. Mercuchio, herido de muerte por Teobaldo, caerá desde sus zancos. La entrega de un bastón ayuda a que el actor se incorpore nuevamente y caiga, representando la angustia de su muerte; así, antes de caer por última vez dice el texto:

Mercuchio. Que la peste caiga sobre vuestras familias, que la peste caiga sobre vuestras familias. Para eso he muerto; más comida para los gusanos.

Ante la muerte de Mercuchio, Romeo en zancos se enfrenta y mata a Teobaldo; el espacio es abierto. Algunos efectos de humo generan un ambiente enigmático y es

solo a través del humo que se ven las sombras de los combatientes. La música aumenta su sonido hasta un silencio final.

El cambio de música anuncia la entrada de la nueva escena, un lento caminar, una procesión fúnebre; sobre zancos llevan cargando los cuerpos de Mercuchio y Teobaldo; en el fondo ocurre otra escena: la madre está sobre una tarima, y sobre ella un velo de novia. Julieta y Romeo entran por el pasillo del inicio, por ese pasillo que está rodeado de público; se miran, juegan, todo esto es visto por el personaje vestido de militar. Un beso de Romeo a Julieta anuncia su despedida, que es detenida por la búsqueda de los brazos de su amada; el esqueleto de Julieta juega con ella.

En otra tarima, el Fraile y la Nodriz se encuentran; una vez más se acusan uno al otro; la madre dice que Julieta prepare sus bellas piernas para ir a casarse con el conde; Julieta juega; todas estas escenas son simultáneas. Así, aparece la niña nuevamente, ahora de la mano del personaje vestido de militar; la madre, sobre una tarima, justifica a su hija, intenta disculparla al viento con el conde. En otra tarima Fraile y Nodriz continúan acusándose: “Tú lo sabías todo, tú lo sabías”, se dicen uno a otro; abajo Julieta danza con su calavera una secuencia de danza hindú; la música es lenta, un piano que está expectante, risas, la nodriza dice: “Cásate con el conde, no es más bonito pero tiene más dinero”. Cuando Julieta dice: “Vete, vete ya, ligera se aproxima la noche”. Romeo sale y la calavera de Julieta es tomada de la mano por el Fraile, quien dice: “Te darán licor, te darán por muerta, te despertarás en los brazos de Romeo”.

La Nodriza anuncia la muerte de Julieta y cae desmayada en su tarima; Julieta, mientras tanto, se peina, se amortaja, se coloca una flor en su cabello: ven tú oh Romeo, ven tú que eres el día y la noche. Qué aburrido es el día para quien espera la fiesta de la noche, aquí me tienes Romeo. Danza vestida de blanco alrededor de su cama, se recuesta lentamente en ella, duerme la falsa muerte de la espera; la música estridente anuncia los gritos de la madre. Las escenas, siempre simultáneas, colocan a la Nodriza en otro extremo; uno de los actores de negro ahora coloca pétalos de rosa sobre el cuerpo cubierto de Julieta. El viento suena nuevamente, muertos y vivos ahora son conducidos por Romeo, que con una antorcha en las manos oscila a un lado y otro, al sentir del viento. Es el regreso de Romeo a Verona; esta procesión se une y termina por encabezarla la calavera de Julieta.

El espacio se mueve nuevamente, las tarimas se colocan de tal forma que generan un pasillo por el que Romeo transitará hasta llegar a su Julieta; fantasmas y penumbra, sombras y penumbra, vivos en la penumbra se ven mientras Romeo toma en brazos a Julieta; fraile, madre y Ama miran a los enamorados en la penumbra. Romeo muere y Julieta lo seguirá cuando vea el cuerpo de su amado yacer sobre el suelo. Lentamente los demás personajes se acercarán a ser testigos de los cuerpos muertos; durante un segundo existe una breve pausa y, así como el viento, los cuerpos se ausentan lentamente dejando solamente a los enamorados sobre una de las tarimas, muertos.



Al encenderse la luz, las calaveras de Romeo y Julieta están tomadas de la mano; uno de los de negro mueve la tarima donde están los cuerpos y se los lleva; la niña acompañada del militar observa sobre una tarima y, cubiertos por un paraguas, el día es triste y llora, se escucha: “El cielo ha matado a vuestros hijos con el amor, este día trae consigo una pobre paz, hablaremos de nuevo de esta dolorosa historia. Nunca existió una historia más infeliz que la de Julieta y su Romeo”.

El espacio se va ausentando de vivos y las dos calaveras quedan en medio del escenario; un sonido extraño, algo que une este fin con el inicio, un sonido metálico parecido a una canción no muy vieja se empieza a escuchar; es un *rock and roll* y las dos calaveras bailan; una vez muertos se sigue disfrutando, la muerte es la vida eterna, allí es donde podremos ser. La niña llega y levantando su mano calla la música; las calaveras se alejan, el militar aparece, los personajes se ausentan, se van, los últimos textos son:

Niña: ¡Silencio! ¡Oscuridad!

El trabajo está tematizado hacia el destino. El espacio es el lugar en donde suceden las cosas, pero no existe un adentro y un afuera, existe solamente la conciencia colectiva de una historia que como sociedad conocemos, de tal forma que la relación que se establece con el público nunca varía. Los espacios se presentan simultáneos, el uso de las tarimas ayuda a generar un dinámico juego escénico en donde pueden suceder diversas escenas y activar o desactivar, aunque siempre, y gracias a la calle, los espacios permanecen en la penumbra, que genera sombras;

así siempre vemos las sombras de los personajes mientras se desplazan, sombras que están atentas de lo que sucede.

La obra tiene tres momentos determinantes, que coinciden con el uso de los fuegos artificiales –uno de los pocos artilugios que el grupo se permite, junto con los zancos, aunque en el caso de la pirotecnia sirve para marcar cada cuadro; así, la obra está compuesta de tres actos, tres actos en los cuales se sugieren muchos de los sucesos, que aluden solamente a lo sustantivo para que la escena fluya. Así, el resumen del inicio sirve de compendio de la obra, lo que es, no un resumen total sino más bien parcial y temático.

El trabajo no pretende generar una ilusión; más bien genera una distancia con lo visto –a través de los ojos de la niña o bien del militar– así como temática, que pone a juicio a la sociedad –a juicio a través de una representación. El primer mundo es abierto por lo personajes de negro; un segundo es habitado por la niña y el guardia, y es por ellos que accedemos a un tercer nivel, pero en este caso metadramático, el cual tiene una función temática con el segundo, que se conecta con el público también.

Así, el primer nivel es abierto por la voz: “Muchacho ama muchacha, tragedia”.

## 5.7. *El oro de la Revolución mexicana*: TATUAS

*El oro de la Revolución mexicana*, de Óscar Liera, escrita en 1986, es una de las últimas obras del dramaturgo, fallecido a principios de la década de los 90. La obra versa sobre la historia de un pueblo que festeja un aniversario más de la Revolución mexicana, y para ello ha preparado la presentación de una obra de teatro sobre Rafael Buelna Tenorio, el *Granito de Oro*.

Al dar tercera llamada, los actores, el pueblo, suben a un templete que en la diégesis es el salón en donde han realizado los ensayos; lo limpian, hacen bromas, comentan los sucesos del pueblo, y se establecen las relaciones de los diferentes individuos que componen el mundo social de ese pueblo. A modo de mundo paralelo, el pueblo es el mismo que 70 años atrás habría de salir a las calles, plazas, montes, valles y mares a luchar en su revolución. El espacio en la puesta se dimensiona, aunque la vista del espectador siempre será frontal. Frontalidad en un espacio abierto. La función se llevaba a cabo en la isla de Orabá y posteriormente en la ribera del río Usumacinta, por las fechas en que se conmemora la Revolución mexicana. Este montaje se convirtió en un emblema del grupo TATUAS. Al dar inicio la función, los actores *amateurs*, como ya mencionamos, van llegando al espacio; unos aparecen con los implementos de la faena, otros traen el cansancio de la jornada y algunos más echan el día arriba de un árbol con una ramita en la boca tratando de encontrarle sentido al mundo, quizás. Los diálogos

caracterizadores nos ayudan a distinguirlos y ver sus particularidades como personajes. Nos hablan de su pueblo, de su clima, de sus cosechas, de la política, de sus gobernantes, de sus años: “Este año hizo más calor que el año pasado”, dirá uno para que otra voz le responda: “Eso decimos todos los años y ya ves allí andan los *plebes bichis*, qué calor van a sentir esos, hombre”. Liera desde el principio nos perfila la obra: el tema de la revolución, pura demagogia, pues, como dice uno de los personajes: “No estaremos como los pericos güere y güere en lugar de arrancarles los ojos como los chanates” (Liera 1990, 139); estas palabras las dice uno de los habitantes de ese pueblo creado por Liera; son palabras que retan y juzgan una actitud, un estado según el cual conciben su realidad, que a 80 años del levantamiento armado sigue sin cambiar (Rius,<sup>300</sup> en su comic de *Los agachados*, retrata perfectamente esta situación).

Los personajes actores salen corriendo en diferentes direcciones, con lo que se activan los espacios de representación: sobre el templete, bajo el mismo, a los costados sobre dos tarimas de menor altura que la principal y central, al lado izquierdo junto a un árbol, en el cual se reúne un grupo alrededor de una fogata, y al fondo del todo. El espacio, de esta forma, se dimensiona como ya mencionamos, y veremos un deambular constante de actores por atrás del templete, o bien en las sombras. Con esta dinámica, en el inicio de la función tendremos una serie de espacios múltiples que se activarán por la luz, pero en cada uno de los cuales los actores personajes se encuentran realizando una serie de acciones sin esperar que la luz aparezca.

---

<sup>300</sup> Caricaturista político mexicano.

Los espacios son significados también por las situaciones representadas, de tal forma que en el templete central y principal se concibe algo percible: un espacio interior en donde sucede un baile, una conferencia y reuniones militares. Los otros dos templetas son también espacios interiores en donde se suceden los acuerdos políticos, y el espacio central a ras de suelo es para las escenas de relación familiar, de coqueteo amoroso. Atrás de estos espacios es el lugar de la guerra. Para la escena final todos los espacios serán ocupados por el pueblo que participa en la revolución.

La tarde se va echando en el horizonte y su velo comienza a cubrir los cerros, así como la copa de los árboles que coronan el río, el cual se parte al inicio de la isla de Orabá y se junta nuevamente al final de esta. Un grupo de personas nos encontramos reunidas en el malecón, y frente a la isla y dentro de ella los sonidos de la tambora: *El niño perdido*, *El pávido návido*, *El sauce y la palma*, entre otras piezas musicales. Cruzamos el estrecho puente que une la ciudad con esa isla, isla de tardes y de noches, isla de viejas tradiciones, isla escenario. Adelante se encuentra la grada y a los pies de esta unas sillas que son ocupadas por el público, que poco a poco accede al espacio. La música suena otra vez y aparecen los actores, limpian, barren, acomodan la escena, riegan agua en la tierra muerta que está bajo sus pies, levantan la tierra, la mueven. Las llamadas se suceden al finalizar cada pieza musical. En la tercera llamada da inicio el drama; el pueblo toma el escenario y se distribuyen los papeles que han de representar. El habitante del pueblo, que hará las veces de Buelna, está enamorado de una joven que hará las

veces de la novia de Buelna. Es así como las dos historias comienzan a entrelazarse. Un grupo de ciudadanos del pueblo, vestidos elegantemente y a la usanza de 1900, entran por un costado para recibir al nuevo candidato a gobernador del estado que acaba de llegar en el tren de esa tarde; por el otro lado, el joven Buelna aparece con un grupo de estudiantes, que grita y protesta contra la imposición de un gobernante, y expresan su apoyo a Ferrel, candidato por el partido liberal. El juego de poderes se establece. La siguiente escena pondrá en entredicho la libertad de pensamiento cuando en el Colegio Civil Rosales,<sup>301</sup> antecedente de la Universidad Autónoma en Sinaloa, los maestros se pongan de lado de los conservadores y los estudiantes abandonen el recinto educativo. Se comienza a gestar la lucha armada en Sinaloa y, asimismo, se empieza a ver el avance de la relación amorosa que sostienen los jóvenes habitantes del pueblo, y en un juego de confusiones temporales la ficción que ellos representan incide en su realidad; la relación amorosa de Buelna se entromete en la relación amorosa de los jóvenes del pueblo. El trabajo se presenta como teatro documento.

---

<sup>301</sup> La maestra Dina Beltrán (2006) es responsable del sitio de Internet en donde se cuenta la historia de la Universidad Autónoma de Sinaloa, quien narra los antecedentes de este momento histórico de la siguiente manera: "El 6 de junio de 1909 muere el general Francisco Cañedo, gobernador del Estado. Ocho días más tarde, el licenciado Eriberto Zazueta, gobernador interino, convoca a elecciones para terminar el periodo de Cañedo, en un momento clave de los destinos políticos del país. El 11 de junio fueron postulados para contender por la gubernatura el rico terrateniente nativo de Culiacán, Diego Redo, y José Ferrel, periodista de gran trayectoria democrática, radicado en la ciudad de México, pero cuyas raíces estaban fuertemente adheridas a Sinaloa por su labor como escritor en el periódico *El Correo de la Tarde*.

Fue una campaña violenta, pasional, en la que participó con entusiasmo la población entera; y también el Colegio Rosales. Rafael Buelna Tenorio, alumno de la institución y simpatizante de José Ferrel, al pasar el candidato Redo en comitiva por enfrente del Colegio, rompe los candados de las puertas de este y sale en manifestación opositora por las calles de Culiacán, encabezando un grupo de estudiantes. Al día siguiente fue expulsado por el director, doctor Ruperto L. Paliza. Al estallar la Revolución mexicana, el Granito de Oro surgido de las vetas del ideal revolucionario, se convirtió en leyenda y en el símbolo de la rebeldía del estudiante sinalino.

En el Colegio Rosales el movimiento revolucionario no propició grandes cambios; los maestros siguieron siendo los mismos y los planes de estudios, también", véase la página web <http://www.uasnet.mx/historiauas/2rosales.htm>

Las salidas de los actores del pueblo normalmente se realizan corriendo hacia el fondo del escenario que se ha dispuesto y que es la misma isla. La presentación avanza y así se va desarrollando la lucha armada, vista desde la perspectiva de Buelna, o de lo que se ha escrito de él. La puesta tiene dos momentos en donde el espacio juega perfectamente a favor de lo que se representa; el primero es una fiesta en donde se invita a los espectadores, parte del pueblo también, a bailar con los actores. La música sube de volumen y se presentan las diferentes estampas. El caos de la fiesta es usurpado inmediatamente por el caos de la guerra; los antes festejantes ahora corren por diferentes zonas allá detrás del templete, mientras los fuegos artificiales truenan a su alrededor. La guerra adquiere entonces dimensiones posibles, es creíble; el espacio permite que la vista se pierda entre los árboles y los arbustos de donde caen cuerpos. Donde estallan cohetes, en donde se estrellan las bombas. En donde corren los caballos. Se escuchan los gritos. El espacio huele a pólvora. El campo de batalla se llena de la sangre de los combatientes. La muerte de Buelna llega por la narración del síndico del pueblo quien, saliendo de entre el público, ocupa el centro del espacio cercano. Un acto más de una revolución frustrada e inacabada. Llamada de petate, ventolera de un ratito.

La voz del síndico se va perdiendo entre las voces del pueblo, que entona una canción, la cual poco a poco va envolviendo al propio pueblo; algunos asistentes se unen al coro y así se duerme la función por ese día. Aplausos, y bajar a convivir con los actores, con el pueblo, mientras la música suena y las parejas comienzan a bailar.

La última y nos vamos

Sobre el texto mencionamos que el dramaturgo elige el espacio abierto como lugar de representación, lo que queda plasmado en una de las acotaciones de la obra:

Para la presentación de esta obra, que deberá ser al aire libre, es necesario que los actores, que pueden ser todos los que el director quiera, se encuentren algunos mezclados entre el público de manera que su entrada siempre sea por donde entraron los espectadores. El escenario deberá estar formado por varias tarimas comunicadas con escaleras y pasarelas. Sobre una tarima hay una enramada de batamote. Hay mesas, sillas, bancas, carretas y algunos utensilios de labranza que sirvan para la representación. El juego escénico debe resolverse con estos elementos y no con otros que sean extraños a la comunidad campesina (Liera, 1990, 136).

Esta acotación escénica nos da la información necesaria para concebir la espacialidad en la que la obra se desarrollará. El espacio se presenta en una forma abierta parcial, ya que el dramaturgo plantea la existencia de un escenario, lo cual pondera la frontalidad y la delimitación espacial. Es teatro al aire libre, pero se pretende llevar la anatomía del escenario teatral cerrado a este espacio al aire libre o, mejor dicho, la convención, al existir un escenario. Pero debemos mencionar también que el trabajo plantea una relación de integración en la dicotomía espacial



teatral. Los actores salen del público, el espacio que rodea a los actores es el mismo que rodea a los espectadores, lo que está detrás de los actores es lo mismo que se encuentra a espaldas del espectador: árboles, un vendaval de verdor, el río, el cielo, el horizonte. De tal forma que lo que el autor pretende al hablar de la comunidad campesina, la vida del campo, se logra. Diegéticamente es la historia de un pueblo que cuenta una historia; escénicamente se está al aire libre. De tal forma que en un juego de realidades conjugadas, o más bien en este juego de la ficción visto desde la realidad, la máxima ilusión se logra al ser un pueblo que representa una obra al aire libre para un pueblo. Es la metateatralidad, aquella que existe cuando alguien se sienta a observar a su comunidad en su eterno ir y venir.

El espacio es único, pues es el pueblo de El Sauce, que representa una obra de espacios múltiples, tanto de manera sucesiva como simultánea.

Nacha: ... *(Cada vez que hay una presentación de este tipo los demás gritan y aplauden apoyando al actor.)* El grupo de los científicos estaba apoyado desde México nada menos que por el ministro de Hacienda de Don Porfirio, José Ivés Limantour, que será representado por Mariano. *(Aplausos para Mariano.)* Y a espaldas del pueblo, como siempre se hace, se armó el tinglado para llevar al poder a Diego Redo.

REDO / LIMANTOUR

Los elegantes discuten con Diego en otra tarima.

- De cualquier manera, señor Redo, la inversión es muy fuerte y las posibilidades de ganar... ¿eh?

- El señor Redo tiene que ganar, cueste lo que cueste; por dinero no paramos, dinero es lo que nos sobra y más nos sobraré después. *(Ríe.)*
- Yo de ninguna manera quiero verme pesimista, pero la verdad es que Ferrel sí ha estado levantando mucho polvo...

REDO: *(Sonríe)* Hombres de poca fe. *(Sonríe más)* ¡Hombres de poca fe! Sé que todos son unos caballeros y pedirles que me guarden el secreto sería casi un insulto, estoy convencido, ante todo de que son leales a la patria y que buscan por sobre todo el progreso de nuestro país. Quiero que sepan, pues, que si acepté la candidatura a gobernador que ustedes mismos me propusieron fue porque yo ya sabía que ustedes vendrían a ofrecérmela y quiero que sepan que ya la había aceptado antes y que en verdad fui yo quien los eligió a ustedes para que vinieran a verme para este asunto. Ahora me explico: todo esto no es más que el producto de un arreglo que se hizo en la capital de la República que es donde se mueven las piezas de este juego. La última vez que estuve en la ciudad de los palacios, el ministro de Hacienda, don José Ives Limantour me mandó llamar. *(La escena se desarrolla en otra tarima.)*

LIMANTOUR: Señor Redo, sabemos que usted es un hombre fuerte en el estado de Sinaloa, inteligente y afín a nuestras ideas; quiero comunicarle que mi partido lo necesita para que nos represente allá *(Liera, 1990, 142-143).*

En el texto anterior podemos observar primero la sucesividad de espacios cuando el personaje de Nacha presenta a uno de los personajes, quien de entre el pueblo sale

y se va a colocar su vestuario, y posteriormente en “otra tarima”. En la siguiente escena vemos a Redo, quien se encamina de un lugar a otro, en donde ya está el Ministro. En la puesta los espacios se mantenían activados aunque la luz, que sobre ellos caía, bajaba un poco su intensidad para potenciar el suceso de la tarima continua. Había dos elementos constantes que nos significaban el espacio: uno es el juego de tarimas y el otro los elementos que Liera describe como necesarios en la primera acotación reseñada líneas arriba. Vamos a ver el teatro del pueblo, en un ambiente totalmente de pueblo, esto es: la obra tematiza la revolución como un acto cívico, popular, salido del pueblo en su totalidad. No de la ciudad, no de la ilustración culta, que es la universidad de donde salen los estudiantes rompiendo los candados que el rector en turno había colocado sobre las puertas. La revolución está en las calles. Su pensar no es nuestro pensar, dice ese simple acto, que en la obra es retratado cuando uno de los estudiantes le arroja un pedazo de pastel al Maestro de Ceremonias, y en la puesta en escena este pastel se transforma en un libro que es arrojado por el propio Buelna al rector del Colegio Civil Rosales, Ruperto L. Paliza. Todo esto nos ayuda a configurar un espacio tematizado. Asimismo, la historia se nos cuenta desde la perspectiva del colectivo popular conformado por el propio pueblo, aquel con el que el espectador se debe identificar, en una perspectiva espacial interna explícita, la del propio pueblo. Esta es quebrada al final de la representación en un sobresalto de “realidad” por el síndico del pueblo, quien en un afán de quitar al pueblo lo que es del pueblo, corta la representación narrando los sucesos finales de la vida del Granito de Oro, mientras es abucheado por los actores de la obra, el pueblo, para terminar estos últimos cantando:

Montañas valles y mar,  
esperan con ansiedad  
las manos que han de sembrar  
mañana, el porvenir.

Vayamos a combatir,  
que todo habrá que cambiar,  
ahora hay que luchar  
mañana es el porvenir.

Las novias esperarán  
la lucha que ha de continuar  
hoy vamos a combatir  
mañana ya es porvenir.

El pueblo irá al poder  
el triunfo hay que perseguir  
hoy vamos a construir  
un mundo, un porvenir.

Esta canción se canta dos veces y es en la segunda ocasión que se usa para callar al síndico. La intención del autor es que el espectador cante con ellos y así, todos como uno solo, sean nuevamente el pueblo reunido.

Todo esto hasta que la canción, con su fuerza y su brillantez opaque al necio que patentiza el ridículo que hacen nuestros oradores cantores del sistema. Hay que hacer que el público cante la canción con los actores y luego se haga el oscuro porque es probable que no haya.

(Liera, 1990, 166).

## 5.8. *Les Tragédiques: Delices Dada*

Juego itinerante.<sup>302</sup> Paradas específicas. Varios templete.

¿Qué sucede cuando dos hordas rivales intentan tomar el poder? La una, civilizada, la otra, tan bárbara como la primera lo será. Ocho actores son los encargados de dar vida a este trabajo que el grupo Delices Dada tituló *Les tragédiques*, homenaje a las tragedias clásicas. Destino, poder y sangre. Los personajes de la obra – verdaderas construcciones emblemáticas– son tipificados: el loco rey tirano, la hermosa reina, los nobles que conspiran a espaldas del rey, el ministro traidor y acomodaticio, y un grupo de generales con ansias de poder; elemento necesarios para que el drama se desarrolle.

El grupo realizó su representación en la plazuela Rosales, donde utilizó varios espacios escénicos; la plaza se convirtió en los jardines del palacio en donde se desarrollaba el drama. Fue así como asistimos a la recámara real (1), donde se sucede la muerte del rey. Todos aquellos que lo rodean en su lecho, esperan el nombramiento del sucesor. El público ríe y los personajes sufren mientras se debaten en sus ambiciones. Todos intentan seducir a la reina, quien abandona la recámara para recorrer sus jardines (2a). En este momento, el público tiene que tomar una decisión: seguir al séquito de la reina o bien al grupo de bárbaros que, acompañados por el bufón, abandonan también la recámara para encaminarse hacia la sala del trono por otro camino (2b). Ya en la sala del trono (4), el desenlace

---

<sup>302</sup> Presentación en el Festival Sinaloa de las Artes 2002, Culiacán, Sinaloa, México.

es fatal, todos mueren, unos asesinados, otros envenenados. Todos los personajes son devorados por su ambición de poder hasta llegar a la locura y el crimen. El esquema intenta dar una idea de la disposición y del recorrido del trabajo por la plazuela.

La historia es bastante sencilla, pero la resolución es muy ingeniosa. Pone a su servicio el espacio y no es necesario un gran despliegue escenográfico. Por el esquema de arriba, podemos observar el transitar a través del espacio. Cada uno de los colores refleja el camino que se tenía que elegir, la historia se completaba, pero el público elige quién y cómo se la va a contar. Elige un bando. Una posibilidad. Un conocimiento.

Una nota de prensa local de la presentación ya citada, menciona:

Delices Dada, en un teatro distinto al convencional que acostumbramos a ver en Culiacán, aunque en el ancho mundo ya sea también una convención: un teatro de calle o teatro callejero o al aire libre, según les guste la clasificación.

Con unos actores –y actrices para no contravenir a las defensoras del género– dueños de una sobresaliente expresividad y sin distinguir lenguaje alguno, salvo en ocasiones algo que parecían vocablos en francés, aunque más bien fue algo de esperanto esperpéntico, no necesitaron parlamentos ni el resto de los requisitos teatrales para contarnos una historia universal.

Una historia shakesperiana en absoluto: las intrigas palaciegas, la lucha fratricida por poder que termina aniquilando a todos. En una galería donde lo mismo transitaron los nobles, el clérigo, el ejército o los bárbaros y con un vestuario digno de cualquier cinta de época.

El público se portó a la altura y se divirtió también –incluido el inefable perturbado que gritaba a voz en cuello *jah, pinche teatrino que nos trajeron, no le entiendo ni madres!*, pero que recibió solícito la orientación de un *staff* del grupo–, pues los cambios de espacio escénico fueron variados, haciendo que todos anduvieran de la ceca a la meca.

Al final se concentraron en un par de templete, con una notable proyección de voz y una serie de tics de los personajes que los hacían más creíbles. La historia es la misma, clásica y contemporánea. Es Caín que sigue matando a Abel; es la misma que Fernando González distinguió: parece una típica reunión del Consejo Universitario [...] Un teatro que se sale del cartabón y asalta espacios públicos, sin hilos conductores consabidos y que por lo mismo hay que aceptar ver sin prejuicios y dejar que madure (*Noroeste*, 3 de noviembre, 2002).<sup>303</sup>

---

<sup>303</sup> La nota completa: "Ignoro si el nombre del grupo haga alusión al movimiento Dada, ese *ismo* que anticipó el surrealismo y que marcó a las vanguardias artísticas de todo el siglo veinte y aún deja sentir sus ondas./ El origen del término permanece sin aclarar todavía: puede ser el nombre de la cantante del café Voltaire (lugar de reuniones), el sonido producido por los bebés o el resultado de abrir un diccionario al azar, pero resulta difícil creer que estos franceses lo hayan elegido para sí mismos sin hacer referencia con aquello que postulaba Triztan Tzara o Bretón: ¿Qué puede haber más antiartístico –en el sentido más convencional del término– que presentarse en una plazoleta, sin iluminación, sin los apoyos técnicos de un teatro, en trashumancia. / Ya no se realiza una obra de arte, sino que se escoge, de entre los objetos cotidianos, decían los dadaístas: artista no es el que pinta o esculpe, sino el que escoge un objeto, no por su calidad estética o simbólica, sino aleatoriamente, y se convierte en arte por haber sido elegido de entre muchos otros. Salir a la calle con un texto sin texto, con un lenguaje que no nombra pero dice, quizá sea la conexión entre ambos dadás: recientemente la novísima compañía estatal de teatro de calle que a primera vista es el mismo grupo Sin-Espacio, que dirige Alberto Solián, montó en la misma plazuela Rosales el espectáculo *Corintios Trece*, mismo que dentro del FSA estará en Los Mochis, Guasave y Navolato; mientras que el día viernes primero de noviembre, la agrupación que dirige Alejandro López, Delta Teatro, presentarán *El niño perdido*, un homenaje-biografía de Óscar Liera" (M. Amaral 2002, 2C).



La obra de Delices Dada juega con las posibilidades, tanto de la itinerancia como de los espacios fijos; los caminos que nos hacen recorrer son los de las íntegras “escondidas” en los jardines y callejones. Juegan con el absurdo de la situación, y lo trastocan. Toman la ambición del poder y cuestionan la seriedad ligada a este, la uniformidad, la disciplina y rigidez que acarrea consigo ese estado. La obra no pretende llegar a la caricaturización de los personajes, si bien es una tipificación del personaje dramático. Sus caracteres se presentan fijos, esto apoyado en una funcionalidad concreta de cada uno de los personajes pues ellos quieren y buscan el poder. Es interesante notar que la temática de la obra, la ambición del poder, genera un flujo en la jerarquía de los personajes; todos son principales, esto es, todos durante un momento se envuelven con el poder, aunque esto conlleve la muerte. Es interesante observar en la obra que los personajes se encuentran degradados, a quienes la ambición cosifica, lo cual, colocado en ese espacio de calle, genera una distancia con el público, quien observa y ríe de lo visto.

En la obra el espacio se extiende, no solo se transita, sino que se construye, lo cual posibilita que la misma historia pueda ser representada en diferentes espacios de calle. La obra aborda primeramente un espacio de integración parcial U, posteriormente total O, para llegar a una oposición total posteriormente, y para finalizar con una integración total, lo que potenciaba que la lectura de cada individuo del público fuera desde la limitación visual del espacio que ocupaba. Hablamos en la puesta de espacios múltiples: sucesivo, simultáneo; sucesivo, sucesivo. El

espacio se construía con elementos mínimos, el decorado verbal ayudaba bastante aunque, como mencionamos con anterioridad, se hizo uso de una lengua inventada –a la par que violenta, expresiva, que en algunos momentos generaba una musicalidad integrada al paisaje urbano. Vestuario, voz, gestos, una corona y un trono, serían los elementos indispensables que nos configuran en esta obra ese espacio *metonímico* y, en algunos momentos, *convencional* (García Barrientos, 2007).

El último punto al que haremos mención en relación con la obra tiene que ver con la significación del espacio en la representación acontecida en la plazuela Rosales. Un espacio de tránsito<sup>304</sup> que bien se puede identificar con un espacio neutralizado. El tema de la obra va tematizándolo, semantizándolo de tal manera que al concluir la representación se percibe el espacio como los jardines del palacio. Diferente sería si la obra se hubiese representado en los jardines de algún palacio en realidad o bien frente a una mansión, o siempre en la frontalidad de una calle con casas de antigua y añeja aristocracia. El teatro de calle plantea esta posibilidad constante, en la búsqueda de los diferentes espacios en donde el trabajo puede realizarse.

---

<sup>304</sup> Para ampliar la concepción sobre los espacios de tránsito véase Auge, 2007.

## 5.9. Quijote: Núcleo de Ferrara

Quijote<sup>305</sup> se presentó, al igual que el grupo anterior, en la plazuela Rosales. La disposición espacial para esta obra fue diferente. En lugar de usar la totalidad de la plaza se recortó el espacio en un rectángulo, en donde el público se colocaba en los laterales de este espacio y se dejaron los extremos para entrada y salida de los actores, así como para colocar un elemento escenográfico móvil. La obra comienza con la voz de un narrador presentador, personaje presente solamente por su voz grabada. Este dice:

Inauguramos hoy un monumento a Don Quijote que simboliza el amor de esta ciudad por la fantasía y la imaginación. En nuestro mundo cada vez más consumista y cerrado a los valores del espíritu este monumento quiere ser un mensaje a todos los ciudadanos. Que la poesía triunfe sobre lo prosaico del mundo material (Czertok, 2002).

Este texto se dice mientras dos actrices colocan un objeto cubierto por una tela, bajo la cual observamos unas llantas. Al llegar a la estructura escenográfica lo dejan frente a esta; ellas se marchan recorriendo todo el escenario en dirección contraria y posteriormente la tela se eleva dejando ver a don Quijote sobre su Rocinante, que es una motocicleta. Una serie de fuegos artificiales estallan en la estructura y el Quijote mueve a su caballo por primera vez, a la par que toca su barba y llama a su fiel escudero Sancho, quien aparece montado sobre *un asno pardo*, que es un barril

---

<sup>305</sup> Presentación en el Festival Sinaloa de las Artes 2002, Culiacán, Sinaloa, México.

con unas ruedas a los lados, el cual es accionado cuando el actor anda para que Sancho monte.

El narrador extradiegético nos narra quién era el Quijote y cuál fue su extravagante decisión:<sup>306</sup> “Hacerse caballero andante e ir por el mundo con sus armas y su caballo en busca de aventuras, componiendo todo tipo de injusticias y exponiéndose a situaciones peligrosas” (Czertok, 2002). Sancho y el Quijote desmontan; en este momento suena la música del *Barbero de Sevilla* y aparece un monopatín. Sobre él, un hombre montado, que es el barbero del capítulo XXI del primer tomo del Quijote:

Que trata de la alta aventura y rica ganancia del yelmo de mambrino, con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero [...]

Nuestro Quijote y Sancho rodean al barbero y este, arrojándose sobre la espalda del barbero, lo despoja de la bacía que trae en su cabeza, es decir, el imaginado yelmo de Mambrino aludido por el Quijote. Posteriormente entre los dos le dan de palos al barbero quien, con una vasija sobre su cabeza, toma su monopatín y sale del espacio escénico. Posteriormente Sancho inviste al Quijote con el yelmo mágico

---

<sup>306</sup> A modo de ejemplo citamos aquí el texto de la novela al cual se refiere el adaptador del texto en esta parte: “En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras, y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros, donde acabándolos cobrase eterno nombre y fama. Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos del imperio de Trapisonda; y así con estos tan agradables pensamientos, llevado del extraño gusto que en ellos sentía, se dio prisa a poner en efecto lo que deseaba.”

de Mambrino. Enseguida vemos el retablo del maese Pedro, en donde bailan. En sus manos nuestro Quijote tiene un títere que será atravesado por una espada, para llegar quizá a uno de los momentos emblemáticos de la historia que narra la novela y de la obra: el Quijote atacando a los molinos de viento, capítulo VII:

Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginable aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de *felice* recordación.

Levantóse en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo: pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar.

Y en diciendo esto y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su adarga con la lanza en el ristre' arremetió a todo el galope de Rocinante, y embistió con el primer molino que estaba delante; y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo.

En la puesta se escucha este texto, en donde lo narrativo se vuelve diálogo, pues se verbaliza aquella encomienda que hace el Quijote a su Dulcinea con todo su corazón:

No huyas cobarde. Un solo caballero es que os acomete, aunque mováis más brazos que el gigante Briareo. Me las habéis de pagar. Dulcinea, amor mío.

Y se lanza contra el molino de viento. En esta historia el Quijote derrota a los molinos de viento, los cuales se desarman frente a nuestros ojos. Lo imposible ahora es posible. Es entonces cuando se hace la fiesta en la venta, para llegar a nuestro Quijote atrapado por la Inquisición, por la inteligencia que enjaula su cabeza en una jaula con forma de burro; lo atan y lo agreden, le colocan sobre su cuerpo una leyenda que dice “este es don Quijote”. En este momento la obra ya se torna hacia el final de la puesta, coincidiendo con la penúltima parte de la novela también. La última escena es una barca, la barca de la locura o de la vigilia del ser, que navega hacia el imposible. Sancho y don Quijote navegan sobre el mundo, mientras se escucha al narrador:

De la última carta de Ernesto *Che* Guevara a sus padres; queridos viejos ahora una vez más siento mis talones junto al costado de Rocinante, me vuelvo a poner en camino con mi adarga bajo el brazo. Muchos me dirán aventurero y lo soy, pero soy de un tipo diferente de aquellos que arriesgan el pellejo para demostrar sus verdades, acuérdense de cada tanto de este pequeño condequero del siglo XX. A ustedes un gran abrazo de este hijo pródigo que los quiere tanto.<sup>307</sup>

---

<sup>307</sup> La carta original del *Che* escrita en La Habana en 1965:  
“Queridos viejos:

Con este texto se genera la conexión que se sueña en la utopía, pero entonces se coloca al *Che* como ese soñador incomprendido por su generación, y mal valorado por las siguientes. Es así como llega el final y sobre los restos del molino derrotado por la fantasía, por la poesía.

Al inicio de la obra el narrador hace una pregunta: ¿Quién era don Quijote? La imagen nos llega antes que la respuesta. En algunos o muchos de los espectadores la iconización de la imagen se devela en una realidad propia solo del hecho dramático. Hasta este momento hemos hecho referencia casi en su totalidad a Horacio Czertok, quien fue el encargado de realizar la adaptación del texto narrativo. Ahora bien, hemos de decir que debido a que no existen propiamente textos para la calle, la mayoría de las obras literarias –narrativas o dramáticas– requieren de este trabajo para su presentación en estos espacios. Como menciona Pavis (1998, 35): “La adaptación designa también el trabajo dramatúrgico a partir del texto destinado a ser escenificado. Están permitidas todas las maniobras imaginables: cortes, reorganización del relato, “suavizaciones” estilísticas, reducción

---

Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante, vuelvo al camino con mi adarga al brazo.  
Hace de esto casi diez años, les escribí otra carta de despedida. Según recuerdo, me lamentaba de no ser mejor soldado y mejor médico; lo segundo ya no me interesa, soldado no soy tan malo.  
Nada ha cambiado en esencia, salvo que soy mucho más consiente, mi marxismo está enraizado y depurado. Creo en la lucha armada como única solución para los pueblos que luchan por liberarse y soy consecuente con mis creencias. Muchos me dirán aventurero, y lo soy, solo que de un tipo diferente y de los que ponen el pellejo para demostrar sus verdades.  
Puede ser que esta sea la definitiva. No lo busco pero está dentro del cálculo lógico de probabilidades. Si es así, va un último abrazo.  
Los he querido mucho, solo que no he sabido expresar mi cariño, soy extremadamente rígido en mis acciones y creo que a veces no me entendieron. No era fácil entenderme, por otra parte, créanme, solamente, hoy. Ahora, una voluntad que he pulido con delectación de artista, sostendrá unas piernas flácidas y unos pulmones cansados. Lo haré.  
Acuérdense de vez en cuando de este pequeño *condotieri* del siglo XX. Un beso a Celia, a Roberto, Juan Martín y Patotín, a Beatriz, a todos. Un gran abrazo de hijo pródigo y recalcitrante para ustedes.  
Ernesto”.

del número de personajes o de lugares, concentración dramática en unos momentos fuertes, añadidos y textos anteriores, montaje y collage de elementos extraños, modificación de la conclusión, modificación de la fábula en función de la puesta en escena”. De ahí que para los grupos de calle se vuelva fundamental muchas de las veces contar entre sus filas con un elemento que se encargue de realizar las adaptaciones de sus textos.

El *Quijote* fue dirigida por Cora Herrendorf, quien además realizó la música y selección musical de la puesta. El trabajo escénico recurre a una serie de *gags*, botargas y a comedia corporal: “Sancho, regordete y nalgón, simpático y torpe, fue el corazón de la puesta en escena, arrancando cientos de risas y aplausos cuando se rascaba el trasero después de alguna caída” (Sánchez, 2002).

Como se mencionó ya anteriormente, la disposición espacial coloca a los espectadores enfrentados, las miradas convergen en el espacio y en el signo actor, que representa un personaje, y a veces la mirada juguetea con la posibilidad de encontrarse con el otro. Esta posibilidad espacial puede generarse también en un espacio cerrado de sala;<sup>308</sup> la relación espacial comunicativa es abierta parcial en esta conformación, lo cual favorece los largos trayectos escénicos y la posibilidad

---

<sup>308</sup> La obra de Claudio Valdez Kuri, *¿Dónde estaré esta noche?*, montada en el 2004, plantea esta posibilidad espacial sobre el escenario de un teatro; los espectadores son colocados a los extremos del escenario entre el ciclorama y el telón de boca. En medio se sucede la historia de Juana De Arco: “Un recorrido por los momentos más significativos y conocidos de Juana de Arco: la visita a su señor feudal, su entrada a la corte y su entrevista con el Delfín, la toma de Orleáns, la coronación de Carlos VII, su caída en manos del ejército enemigo, su juicio y su pasión. Sin embargo, en esta versión, la historia de Juana es una columna vertebral, donde poco a poco el centro de interés se amplía a todos y a cada uno de los participantes al evento, tanto actores como público”. Mencionan en la ficha técnica de la obra que requiere un teatro de caja negra o bien, si se presenta en un teatro a la italiana, el público y actores se ubicarán sobre el escenario, en donde se dividirá el espacio de actuación de aquel de la mirada, la cual deberá colocarse en una gradería de a cada lado una frente a la otra.



de escenas simultáneas sobre un espacio que se extiende ante la vista de manera horizontal. La relación que con este espacio escénico se perfila es de una isóptica diferente a la concretitud panóptica del espacio a la italiana; aun así la relación que se establece en este espacio difiere de concebirse como un espacio de integración, pues si bien durante una de las escenas los actores generan una invitación a los espectadores en donde les regalan una copa de vino, no llegan a realizar una propuesta para que el espectador se convierta en partícipe del suceso; vaya, para que sea público de ese evento público. Sobre este espacio físico escénico incide de manera fuerte el espacio sonoro ya que ayuda a dar un carácter. A los extremos, como ya mencionamos, se encuentra el molino de viento y del otro lado diferentes elementos de utilería y escenográficos móviles. En el centro se encuentra el suelo desnudo y se puede ver la ropa de cemento que cubre la tierra sobre la que se ha construido la ciudad. El espacio en donde convergen las miradas de los espectadores se encuentra semantizado por el reconocimiento de la anatomía de la ciudad.

El público reconoce el espacio en donde se encuentra y lo asume como propio, en algunos de los casos; es el espacio a partir de esta significación espacial y la convergencia de las miradas, las cuales se comienzan a difuminar para poseerse de lo representado, que libera al público del yugo nominativo y le permite renombrarlo mientras se encuentra con el otro, que cruza por el lugar o que lo mira (Augé, 2007). La obra, por otra parte, juega con diversos elementos estéticos: el vestuario tiene tintes históricos, la moto del Quijote metonímicamente nos construye un Rocinante; el vestuario nos va llevando por los andares del Quijote, quien se desplaza

kilómetros en pocos metros de escena que cubre el actor. La perspectiva que se sigue es la propuesta por el narrador al inicio de la obra, quien decide quedarse con el personaje del Quijote y seguirlo en todas sus aventuras: “Inauguramos hoy un monumento”.

Sobre el aspecto de distancia en el Quijote, mencionaremos que las palabras del narrador al inicio de la obra y el juego de los diferentes elementos de utilería, vestuario y escenográficos, y el propio personaje idealizado a la vez que degradado del caballero andante junto con su fiel Sancho, nos configura un drama que tiende hacia lo histórico pero sin llegar a serlo, sino que lo difumina en el tiempo sin llegar a ser no identificable. Lo mismo sucede con el espacio. Asimismo, el juego genera una distancia interpretativa pues tiene la posibilidad de ver a los actores en el afuera del espacio escénico, si es que existe un afuera, y en el adentro del mismo. Si un espectador gira su cabeza hacia uno de los extremos, puede ver a los actores que en ese momento se visten, o bien toman su utilería o practican una parte de la rutina que en unos minutos van a representar, hasta llegar a ver aquella sonrisa con la cual se ponen de acuerdo o se comentan algo que sucedió, imperceptible para el ojo del espectador, pero totalmente perceptible para ellos como actores. En ese sentido podemos percibir claramente el paso de actor a papel, así como en su momento de espectador a parroquiano, cuando los actores dentro de la venta brindan con jarras de vino, que les pasa algún parroquiano sentado en los extremos para que beban; pero, como ya mencionamos, sin llegar a tener el sentido necesario para que el espectador participe. Quizá por la fuerza con que la escena fue construida es que provocaba en el espectador asombro, sorpresa y admiración.

El *Quijote* del Núcleo tiene un manejo de niveles que es de nuestro interés mencionar. Podemos hablar de un nivel extradramático. Nos podríamos confundir si señalásemos que este nivel corresponde a la entrada de las dos actrices empujando al Quijote. Pero el narrador ha comenzado su discurso antes de que entren ellas, así que este primer momento marca a las actrices representándose a ellas mismas como actrices, aunque después, extradramáticamente, las veamos asomarse, cambiarse, prepararse para la escena de tal forma que podemos hablar de teatro dentro del teatro, lo cual corresponde a metateatro. Pero solo parcialmente, pues el actor que representa el Quijote y aquel que representa a Sancho en ningún momento acceden al primer nivel planteado por la entrada de las actrices, o se salen de él. Pero en cambio sí podemos decir que el Quijote y Sancho se encuentran en un metadrama al cual acceden también los actores, los cuales brincan entre los diferentes niveles, aunque todos ellos enmarcados por la voz de un narrador que se encuentra fuera de la historia representada, pero no así de la representación.

Después de haber realizado el comentario de los dos trabajos; uno de Delices Dada y el otro de Teatro Núcleo de Ferrara, nos interesa hacer mención y transcribir la crítica que realiza Martín Amaral sobre el segundo trabajo, la cual apareció en el periódico *Noroeste* de la ciudad de Culiacán.

### 5.9.1. El Quijote en el festival: mucho ruido

Ruido mentiroso,  
ruido entrometido,  
ruido escandaloso,  
silencioso ruido.  
JOAQUÍN SABINA

No todo lo que brilla es oro. La noche del jueves se presentó en la plazuela Rosales la agrupación argentina, pero avecindada en Italia, Teatro Núcleo de Ferrara, con una adaptación del Quijote que apantalló desde el inicio por sus alardes efectistas. Malabares, petardos, rascadas de culo, voz en *off*, torres de varios metros, chorros de artificios y... nada más. Pero vale la pena detenerse a masticar un poco este *chou*.

1.- Las modas y modismos finiseculares nos habla que en el mundo se impuso desde hace años renovar las viejas formas teatrales que, alejadas del gran público, se anquilosaban, y por tanto, había que volver a la calle como eje de la vida social y como punto de encuentro entre el arte y la gente común: esa multitud que no asiste a las salas y teatros.

Perfecto: el dictamen suena irreproachable. Concurrir a los espacios públicos para crear cortocircuitos culturales, es siempre una provocación y parte de la tarea y formación de públicos. En la calle el espectador no existe a la manera convencional y es el transeúnte el que asume ese rol si el estímulo del momento logra tener la fuerza para detenerlo.

Ese salir a la calle –o volver, en la idea que el teatro inició allá– supone una cierta adaptación a los elementos cotidianos, eligiendo un espacio y

alterándolo con el hecho estético, con una representación que lo mismo puede ser una lectura de poesía, la proyección de una mano fraterna que se posa en los hombros de transeúntes mientras corren por las noches a sus casa después de un día de trabajo, un baile de salón o un montaje teatral.

El tópico no es nuevo sin embargo en estos lares ya el CLETA y el Llanero Solitito lo hicieron de manera panfletaria en los 70, Xochiquetzal y Agua viva en los 80. Delta Teatro durante los últimos años y la Compañía Estatal de Teatro de Calle de Difocur en simbiosis aparente con Sin Espacio de la UAS.

2.- Para la representación de teatro Núcleo se precisaron varias toneladas de equipo que requirieron un montaje de al menos un par de días. Si se trataba de asombrar lo lograron.

Se cerraron las calles de una manzana a la redonda, instalaron cientos de sillas, pusieron un notable equipo de audio e iluminación que enmarañó el equipo cotidiano: lo hizo *otro*, no por el advenimiento del hecho estético. Sino por la pura parafernalia. ¿No hubiera resultado lo mismo recursos de sala pero nomás que al aire libre?

3.- Me recordaron a los cantantes pop, a las estrellas que alguna vez el *show bussisnes* les impuso la insuficiencia de una buena voz y una aceptable proyección. No. Ahora para triunfar les hace falta también que bailes, que muestren el vientre plano, que las coreografías sean muy coloridas, que toda representación tenga el ritmo fragmentado de un videoclip. A los actores ahora no les basta con ser convincentes: deben aprender maromas.

4.- Así, vimos un espectáculo que enhebró al menos diez viñetas en una suerte de versión grotesca y dionisiaca de los episodios de la clásica novela

de Cervantes. Destaco la energía, la vitalidad corporal y el dominio escénico, los alardes malabares y el uso de fuego, que aparecen constante de moda en Europa.

Lograron –¿con esos recursos cómo no?– muchas escenas visualmente ricas y atractivas, como la de la batalla con el molino del viento.

Molestó un sonido excesivamente alto, el pobre recurso del personaje del Quijote que no alcanzaba a proyectar su voz ni consigue la hondura de uno de los más grandes personajes de la literatura y que no logra tampoco esa “identificación positiva con el espectador” –como reza el programa de mano–, sino la risa descarnada y el desapego ante un pobre viejo que desvaría: el *gag* repetitivo de Sancho que despojado del aura cervantina se dedicó a rascarse el culo y caer en payasadas; el excesivo fuego fatuo de la pirotecnia y los petardos.

El público, por supuesto, festejó, como si viera los pastelazos en el circo; fue un acto para hacer bailar a las masas y no para provocarlas.

5.- No soy purista: hace unos meses presencié un espectáculo de avanzada: *De la guarda*, también con una agrupación argentina que conjuga la danza, las percusiones, el malabarismo, el canto, el teatro en las alturas, el chubasco, en un concepto de vanguardista y que hace alegoría de un naufragio en el que todos participamos. Una multimedia espectacular.

Pero allá no engañaron: se presentaron en una suerte de carpa, sin el rollo justificatorio del teatro callejero.

5.-<sup>309</sup> Fue, en síntesis, el anverso de la moneda que nos entregó el grupo francés Delices Dada hace unos días en el mismo espacio. Aquellos con unos recursos minimalistas, logran que uno se vaya deshaciendo ante la sempiterna tragedia que lleva a los hombres a matarse por el poder. Sin decirlo, con su sola fuerza expresiva, Shakespeare se abrió paso. Estas dos caras también se dejan ver en los grupos locales.

¡Ah, qué aplaudidores somos! La verdad es que ya empieza a molestar que la mayor porción del público de Culiacán sea tan casto, tan entregado y “cálido” y que por lo mismo se suelte aplaudiendo ante lo primero que se le ponga enfrente.

Cuando inició el Festival Cultural Sinaloa, en 1987, todos los grupos y solistas asistentes comentaban la *entrega* del sinaloense, que no sabía distinguir entre los movimientos de un concierto y aplaudía ante el menor silencio. Aquellas experiencias tenían el halo de lo espontáneo, del candor ante el deslumbramiento.

Ese candor iniciático también era la traducción *achilangada* de que estábamos medio broncos. Vale reconocer no obstante que siempre ha existido una selecta franja del público que sabe ponderar y que con su presencia atestigua la calidad o falsía de los eventos; también que de entonces a la fecha todos hemos aprendido.

Pero de pronto se vuelve motivo de chacota que todavía batamos palmas ante actos que no lo merecen, fuera de lugar o cuando todavía no sucede nada. Reaccionamos ante el pastelazo o ante el obvio artificio efectista. Se

---

<sup>309</sup> Errata del periódico.

ha aprendido, pero nos falta mucho más en la educación sentimental.  
(Amaral, 2002, 2C)

### 5.9.2. Paréntesis

La polémica que causaron en Culiacán las dos últimas obras comentadas versó no sobre la calidad del trabajo presentado sino sobre conceptos estéticos, y gustos personales. Uno de los puntos fundamentales del teatro de calle es su limitación ante el uso de la tecnología o bien del revestimiento de la teatralidad a la cual se avocan el teatro de sala o bien los espacios cerrados. La diferencia entre uno y otro radica en el uso de los elementos y recursos de producción más allá de si se está o no de acuerdo con una manera o forma estética de resolver o realizar un montaje. Los modelos de producción para el llamado teatro de calle son exactamente los mismos que existen para el teatro; esto es, existe la iniciativa privada, comercial e institucional, cada una con una forma de organización particular. Pero, además, también implica la forma de concebir la teatralidad. No podemos separar el teatro de calle entre aquellos que hacen los países pobres y los países ricos, aunque esto implique una reducción en la producción; el caso claro lo dan los dos ejemplos citados arriba. Los dos trabajos fueron pensados y creados por personas que radican en el llamado primer mundo, pero al ver los dos montajes la diferencia de elementos u objetos de producción, ya sea por el tamaño o por la cantidad, que se realizaron fue mayor en el segundo que en el primero.



## 5.10. *Ouvert pour Inventaire*: Compañía Dynamogène

*Abierto por inventario.*<sup>310</sup> Una caja en medio del escenario o mejor dicho sobre la calle a ras de suelo, en medio del espacio en donde dos seres entran; su ropa los descubre como mozos de algún lugar, quizá de esa caja que se halla ante ellos. Una caja extraña llena de artilugios y artificios que se abre frente a ellos. Los dos entran a esa caja y salen, mueven, checan, revisan. ¿Qué esperar? Cualquier cosa que suceda. Uno de ellos tropieza con un tubo, lo que activa la máquina, o más bien la caja. Así, poco a poco, acomodando y moviendo, la caja empieza a sonar, a construir melodías; una vieja guitarra eléctrica es pulsada por los dedos de alambre de una mano insinuada. Este artefacto caja se desdobra mostrando sus entrañas: un colectivo de fierros y pistones, bombos y platillos, una ferretería de sonidos. Los dos personajes traen su lápiz y block de notas en la mano. Salen y entran constantemente, las puertas de los lados dan acceso a diferentes espacios: la bodega de mantenimiento, la parte trasera de la caja, el vestidor, etc. Cualquier cosa puede ser ese espacio trasero a donde los personajes acceden de vez en vez.

Contar la historia anecdótica del trabajo se vuelve un trabajo de constancia, pues sería necesario ver cada una de las representaciones. Es mucho más fácil decir que los personajes se encuentran allí realizando una tarea específica. De este

---

<sup>310</sup> Esta obra se presentó en Madrid dentro del marco de la Feria de San Isidro 2009, en la corrala de Lavapiés, el día 15 de mayo del 2009.

hacer se desprenden otras historias: sus historias, sus amores, sus sueños, su relación personal con el otro.

Uno de ellos toma un papel entre sus manos y sobre él escribe unas palabras, lo dobla hasta formar un avioncito que vuela a los pies de alguien del público. Su entristecer provoca la risa del público, su caminar curvado muestra la nostalgia de su cuerpo. Su amigo sale de una de las puertas tocando un acordeón, su música acompasa las palmas que el enamorado comienza a percutir. Mira al público. Miran al público. Dan la vuelta y comienzan nuevamente a trabajar. La caja suena, realmente nunca ha detenido su andar y el sonido ha seguido fluyendo de sus entrañas. La manipulación que hacen de la caja los personajes provoca ese sonoro inventario de colores.

La acción es repetitiva pero el trabajo tiene una estructura tríptica: tres breves actos en la vida de estos dos mozos de almacén. Lo primero que se observa al acercarse a ese espacio de representación, además de la caja cerrada, es un cartel que indica las horas; 18:00 horas, 19:30 horas, y 21:00 horas, y una nota: “Ninguna función es igual a la anterior”, de aquí que la obra se pueda nombrar “Tríptico”. Cada uno de los cuadros de 25 minutos, separados por una hora entre ellos, forman parte de ese día que estos dos personajes viven en ese espacio realizando la acción de contabilizar y anotar el contenido de ese interior que se expone a los ojos del espectador.

El espacio es único, el espacio se despliega y se transforma ante los ojos del espectador. La caja se abre y dimensiona la vista. No es necesario otro objeto u elemento sino el artefacto. Por generar un orden en este comentario empezaremos mencionando que es interesante el juego metaescénico o, mejor dicho, metadramático que propone el cartel, pues el mismo habla de la “representación en tanto representación” (García Barrientos, 2007, 14). De tal forma que el público se encuentra condicionado por él. El público se relaciona con la sala a partir de una comunicación abierta y parcial, de oposición fija. Como ya mencionamos, el espacio es único y reconocible como contemporáneo, bien sea por el objeto caja o bien por los actores. Lo que haga falta en la escena, los actores se encargarán de generarlo a partir de su corporalidad gestual. Asimismo, el vestuario nos proporciona los datos necesarios para que los identifiquemos.

Los espacios latentes en este trabajo escénico son provocadores de la continuidad dramática. El ir y venir constante de los actores actualiza la escena a veces, otras, introduce un elemento que puede afectar la situación que se plantea en ese momento. Podríamos hablar de un espacio ausente en la alusión que hace a su novia. En cuanto a la distancia representativa, se acerca a la posibilidad de generar un espacio icónico estilizado en una temporalidad contemporánea, desde nuestro punto de vista a partir de una perspectiva externa (objetiva). El espacio se tematiza por el elemento, se tematiza por la acción. Diríamos: se singulariza. En cuanto al tiempo del trabajo debemos mencionar que es interesante el tiempo latente del mismo; esos ires y venires afuera del espacio que ocupa el público en ese exterior de una ciudad. El tiempo se despliega en una continuidad palpable,

propia de la cronología de la obra, la cual permite al público dar un seguimiento o devenir en cada uno de los tres momentos que son representados por los actores. No es necesario que exista una continuidad férrea, si se conserva la paciencia como para sostener su presencia en ese espacio durante las tres presentaciones; el paso del tiempo lo dará el sol, el cual generará esa unidad temporal. La perspectiva temporal también coincide con la espacial. En cuanto a este dúo de personajes, se menciona que son de carácter simple, plano o unidimensional. Son personajes funcionales pues están abocados a realizar una tarea. Son personajes humanizados y semantizados, son estos nostálgicos seres los que se hallan inventariando los sonidos que se desbordan en la plaza. El trabajo camina por el mundo de las imágenes poéticas, llenas de humor y nostalgia.

### 5.11. *Rojo*: Compañía La Industrial Teatrera

En las fiestas de San Isidro y a unos metros de donde se encuentra una de las oficinas de la UNED, se armó un *ring* circular. En tres cuartas partes de ese espacio se colocaron butacas. El público, que había asistido durante ese día a los diferentes eventos que en la zona se estaban realizando, comenzó a hacer fila. Un gran número de personas se formaron una tras otra esperando que dieran las 21:30 horas, momento en que tendría lugar la última actuación de este grupo con la obra *Rojo*.

Fue así como al acercarse la hora, la fila empezó su lento andar; a la mitad ya se sabía que algunos no entrarían. Al entrar al espacio, ese espacio circular ya mencionado, se pedía al espectador que se fuera recorriendo para ocupar primeramente los asientos del centro. Niños, jóvenes y adultos, una heterogeneidad de edades, entraron al redil y allí se aposentaron. Dan las diversas llamadas, una música suena, se escucha lejana y misteriosa, oscura; es entonces cuando dos seres hacen su aparición, buscan y husmean el lugar acomodándose en diferentes lugares y espacios de los pocos que quedaron entre

los cuerpos de los espectadores. Los niños ríen. La pareja, hombre y mujer, Adán y Eva, sobrevivientes de una guerra o varias. Se esconden cuando escuchan un largo y agudo sonido que atraviesa el viento. Las maletas que traen consigo genera la idea del viaje, de la huida, del camino que recorren y que, quizá, les falta por recorrer. Se relacionan con el espectador, varios de los cuales al girar su cabeza para observar hacia atrás, se percatan de que están siendo a su vez observados. Los espectadores se encuentran atrapados al aire libre, pero contenidos por una malla de tela que rodea el espacio. Después de un juego de interacción con el público, se dan cuenta de que en ese lugar está una estructura en la cual se halla una cama, no, dos camas, es decir una litera. Los personajes se apropian de ellas, los espectadores los observan. Por fin llegan a un acuerdo de qué cama usar cada uno; se visten para dormir, le entregan a los espectadores una larga frazada bajo la cual algunas cabecitas se esconden. Los personajes acomodan su lugar, ese en el que descansarán; están por entrar en la cama cuando suena una sirena, que no es la primera vez que se escucha; tampoco es la primera vez que, cuando se escucha, los personajes corren y se esconden; suenan bombas que caen, suenan aviones que sobrevuelan el espacio. El sonido de las bombas explota en los oídos. Al desvanecerse el sonido, los personajes emergen de sus escondites y, poco a poco, continúan su hacer. Terminan de arreglarse, se dicen buenas noches, se desean un buen sueño y se acuestan en su cama. En este momento se sucede un gag clown bastante usual: el personaje que se encuentra en la parte superior requiere algo, en este caso un beso de las buenas noches. Es una breve secuencia de repetición y en velocidad ascendente.

Es entonces cuando en su viaje, los personajes sueñan. Su soñar los hace viajar y viajar.

La obra está basada en el poema de Palau i Fabr, *El Árbol rojo de shaun tan*: “Pasamos la vida buscándolo y cuando lo encontramos le decimos rojo, nuestra vida depende de ti [...] El rojo lo es hasta la locura [...] Dicen que la esperanza es verde, qué ilusos, la esperanza para los que amamos, siempre será roja [...]”; a partir del poema Jordi Purtí<sup>311</sup> se dirige el espectáculo. El trabajo, como ya mencionamos, se sucede en un espacio circular en el cual, aunque es perceptible la totalidad de la circunferencia se desenvuelve en relación con el espectador en solo tres frentes: abierta parcial. Asimismo, se observa una relación que parte de una integración total, aquella en la cual interaccionan los actores con el espectador, que poco a poco llenan el espacio. Los actores, en su búsqueda de un lugar para dormir, van de un lado a otro intentando encontrar el espacio en el que lo harán. Al ver rojo vemos un espacio único y fijo, el cual se transforma cuando el personaje sueña y accedemos a su sueño. En este sentido, desde una perspectiva interior explícita, pues sabemos de quién es el sueño y veremos qué es lo soñado.

El espacio aéreo en la obra se funda con la alusión constante a los aviones y los proyectiles que bombardean cerca del lugar. El espacio que está sobre las cabezas de todos, los que se encuentran dentro del círculo, se crea por el sonido y los aviones latentes –teicoscopia– que pasan, supuestamente, por ese lugar.

---

<sup>311</sup> Jordi Purtí es exactor de la compañía Els Joglars y ha sido director de numerosos montajes dedicados al público familiar y adulto con gran éxito.

La obra plantea un espacio de encuentro a donde llegan los personajes; posteriormente se plantea un espacio para mirar cuando el trabajo se aparta de ese primer encuentro corporal, aunque se sigue manteniendo una relación a través de alusiones, comentarios, miradas, frontalidades. Ese segundo lugar ha sido construido a través de un elemento escenográfico que es una litera; será allí donde los personajes sueñen.

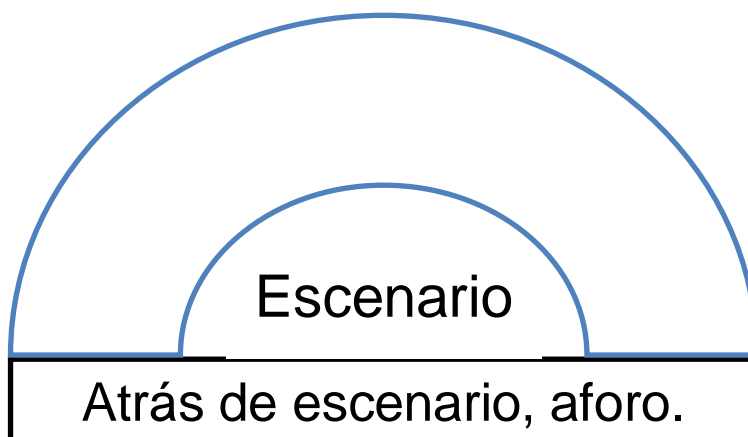
El exterior se construye por el sonido y la idea de los aviones, y el bombardeo. Lo anterior genera el movimiento específico y repetitivo de los actores. El espacio metonímico nos genera la idea de un circo, aunque por el objeto escenográfico también genera la idea de un edificio; el espacio tiende hacia la somatización por lo anteriormente dicho, y dentro de esta se pondera el momento del sueño.

En cuanto al tiempo, el acceso a lo onírico se da a través de una suspensión, podríamos decir absoluta, de donde se desprende el sueño, que tiene una duración diferente al resto del trabajo pues este tiene una velocidad externa/interna de condensación. Ellos duermen en exterior unos minutos y en interior son horas. El ritmo es de intención pues la fábula es mayor que la escena. El orden es cronológico. La distancia es cero, aunque tiene ciertos visos y comentarios que generan la idea de un antecedente histórico. El trabajo va de lo exterior, en una perspectiva externa, a una perspectiva interna variable. En este sentido, el tiempo que semantiza es el del sueño, como ese tiempo en que puede existir la esperanza, el descanso.



## 5.12. *Caballeros y dragones*: Cornisa 20

Un telón de fondo limita la vista del espectador y delimita el espacio escénico en el cual se desarrolla la obra;<sup>312</sup> detrás de él será donde se realicen los cambios de vestuario, donde los actores se oculten y de donde los personajes saldrán. La relación entre el público y los actores, la escena, se genera a partir de un espacio en U, abierto solo por uno de sus costados. Actores y público se encuentran franqueados además por las edificaciones coloniales de la ciudad que acoge el espectáculo.



Por el título nos vamos percatando de la temática del trabajo; Caballeros y Dragones<sup>313</sup> nos remite a la época medieval.

---

<sup>312</sup> Esta obra se presentó en el X Festival Internacional de Teatro de Calle de Zacatecas, 2010.

<sup>313</sup> “La eterna lucha entre el bien y el mal, vigente siempre en el gusto del público, fue abordada ahora por la compañía guanajuatense Cornisa 20, en la leyenda ‘Caballeros y Dragones’, que habla sobre un reino y sus heroicos hidalgos, brujas, animales fantásticos y nobles personajes de la época medieval” (zacatecashoy.com,

La historia versa así: El bufón de la corte anuncia con algunos letreros que trae entre sus manos, al público reunido, que la función dará inicio. Un escudero, que identificamos por su vestuario, y que hace las veces de heraldo, da la bienvenida al público, en apelación directa:

Escudero: Buenas noches. Me dicen que aquí en (lugar) contestan muy fuerte.

Tiempo

Respuesta del público.

Posteriormente anuncia la entrada del Rey, seguido de su hermosa hija la princesa Aurora. A la entrada de la corte corresponde un recorrido por el espacio. Después de esto, se hace el anuncio de los caballeros que participarán en la justa:

Escudero: Ahora recibamos a los gladiadores, de Aguascalientes, Aguascalientes, sir Juan Carlos. (*Pausa*) y recibamos de aquí mismo de Zacatecas, Zacatecas, a sir Fernando.

El rey dará el anuncio de que aquel que resulte ganador será gratificado con la mano de la princesa; es así como el torneo da inicio, el cual consta de tres partes:

---

2010), la nota se encuentra en la página web <http://www.zacatecashoy.com/cultura/la-eterna-lucha-entre-el-bien-y-el-mal-se-dio-en-caballeros-y-dragones/>

- 1.- Ensartar el aro de fuego con su lanza.
- 2.- Cruce de lanzas a caballo.
- 3.- Cruce de espadas.

Los primeros dos retos son sobre sus caballos (zancos), y el último de ellos será a ras de suelo. El público alrededor da voces coreando a su caballero favorito; los caballeros en apelación directa a espectadores también realizan comentarios, lo cual provoca la aprobación para el caballero oriundo de la región y la desaprobación para el extranjero:

Sir Juan Carlos: Apláudanme, apláudanme (el público hace que se burla de él), así me gusta que me quieran. Ustedes no saben. Ay, sí, Zacatecas, Zacatecas... Bah.

Entre cada uno de los retos, y sobre todo para el último de ellos, se presenta un evento de entretenimiento realizado por el bufón:

- 1.- El combate entre una bruja y un dragón, el cual es realizado por un solo actor. Un efecto visual de vestuarios que cambian, algo así como las máscaras chinas.
- 2.- El Bufón tomando una tela a modo de capote torea un imaginario toro.

El escudero, atento, ha narrado los dos sucesos y el público ha coreado los sucesos, que han tenido una razón funcional; que los actores se despojen de sus

zancos y así los personajes aparezcan abajo de sus caballos para la tercera parte de la justa.

La justa finaliza con la victoria de sir Gerardo de Zacatecas sobre sir Juan Carlos de Aguascalientes. Sir Gerardo es armado caballero y se le da la mano de Aurora, la princesa; sir Juan Carlos no puede ocultar su ira y huye. Los nuevos novios son vendados de ojos y así se buscan, se descubren y caminan hacia atrás de la escena en donde los actores se ocultarán.

Sir Juan Carlos busca vengarse; es por ello que va en busca de la bruja, quien se oculta en el fondo de las grutas; este personaje le dirá que si quiere que nunca estén juntos los amantes tiene que robar algo que le pertenezca a la princesa y traérselo a ella:

Bruja: tienes que robar algo de la princesa y ofrecérselo al dragón, entonces nunca podrán estar juntos.

Le entrega acto seguido algunos artilugios mágicos que lo ayudarán en su cometido y el caballero sale. La aparición del ayudante de la bruja desata risas entre el público, quien hace referencia directa al público, quien le responde. El espacio se puebla de diversos personajes mientras una atmósfera musical preconiza la oscuridad que se avecina.

Sir Juan Carlos, convertido en tlacuache, logra robar el velo de la princesa, quien se lo entrega al dragón; una vez realizado esto, va nuevamente ya como humano al

palacio en donde se está desarrollando un baile<sup>314</sup> en honor a los novios; la pieza musical es bailada por los personajes y los invitados (el público); al finalizar este, Sir Juan Carlos entra gritando “¡Un dragón!”. Sir Gerardo sale rápidamente en busca de ese nuevo adversario dejando a su amada sola; que lo aprovecha muy bien Sir Juan Carlos, quien de una bofetada desmaya a la princesa para poder raptarla. El Rey entra en su búsqueda e informa a sir Gerardo de lo acontecido; el público trata de informarles también, pero esta información no llega a oídos de los personajes.

Sir Gerardo va en busca de su amada; el dragón hace su primera aparición volando sobre el público; el héroe ha entrado a las fauces de un nuevo mundo y para rescatar a la princesa tendrá que pasar por una serie de retos:

1.- A los fantasmas de la gruta encantada.

2.- A la gran tarántula

Y por último,

3.- Al dragón, en donde también encuentra a su amada. El gran dragón, quien lo enviste una y otra vez. Sir Gerardo se levanta y ataca con su espada hasta lograr matarlo y restablecer el orden; la bruja y Sir Juan Carlos huyen aterrados.

El orden se restablece y los aplausos preceden a los agradecimientos de los actores.

---

<sup>314</sup> “La interacción con el público se dio durante un majestuoso baile que organizó el rey en honor a su bella e inocente hija mientras las malvadas brujas y el temible dragón se encontraban de paseo en el Cerro de la Bufa” (zacatecashoy.com, 2010).

Este drama de acción se nos presenta en orden cronológico; nos remite a un tiempo pasado, pero sin llegar a generar una distancia retrospectiva de manera completa, ya que las apelaciones directas y las referencias espaciales durante los textos de los personajes ubican la acción en un momento contemporáneo; Zacatecas y Aguascalientes no existían en la Edad Media, con lo cual entraríamos a un tiempo supuesto, a una convención, debido a que en la calle es imposible desaparecer los referentes reales espaciales que ubican al público en un aquí y ahora real.

La aventura que viven los caballeros sucede a una velocidad acelerada; pasan muchas cosas y pareciera que todo en el mismo día; así, torneo, baile, y la búsqueda y rescate de la princesa, son acciones que se suceden una tras otra, aunque los traslados en tiempo real serían mucho más demorados, de allí que esto colabore a la construcción de un tiempo mágico, atributo que otorga esa época romántica y misteriosa, oscura y aventurera que fue la caballeresca.

La escena, como ya mencionamos, es abierta parcial. Los espacios se nos presentan de manera sucesiva, ya que son múltiples en los que se desarrolla la diégesis de la obra; los signos que revisten estos espacios son mínimos; el telón de fondo es permanente y sobre él se coloca el escudo del rey. La manera de representarlos es por la textualidad, es decir, por pura convención, decorado verbal, aunque dicho decorado no viste el espacio sino que ubica al público en los diversos sitios. O bien el propio vestuario servirá como escenografía y ubicará al público en los diversos espacios.

Los personajes de la obra son simples; aunque se da un juego a veces, el personaje en algunas ocasiones es ocultado por el actor real, quien se permite realizar comentarios directos al público, como escuchar cuando hacen algún comentario, de los muchos que hicieron sobre el vestuario. El público de calle comenta, siempre comenta. La caracterización de los personajes se da por sus rasgos y función; así, el rey tiene un andar elevado, mientras los caballeros se desplazan con su centro de gravedad más abajo; el bufón saca su grotesca panza y el escudero se comporta como un “delfín”. Así, cada personaje cumple una función que le ha sido encomendada, no por el presentador del trabajo, es decir por el escudero, sino que cada uno es tipificado por un arquetipo de personaje (y corresponde a un arquetipo de personaje): el rey bueno, la dama joven, el galán, los caballeros, el personaje público: el bufón, quien hasta del rey se ríe, y hace escarnio con sus bromas de los presentes. Son en general personajes simples, degradados, cosificados, funcionales, de tal forma que un trazo o boceto rápido genere en el público sentido del personaje, y además reiterativo, que no repetitivo, ya que en la calle el público puede variar constantemente y cada repetición “actualiza” la información sobre el personaje al nuevo público.

El trabajo genera una serie de distancias que sirven para concebir un trabajo de juego y de pasar el rato; así, el tema es un pretexto para acercar el espacio del público y el actor. La interpretación permite rompimientos constantes por parte de los actores. Esto genera una distancia y permite observar la historia de manera objetiva: cuando el público se involucra, solo es para generar comentarios a favor o

en contra pero momentáneos; es decir, el intento en esos momentos es generar un acercamiento afectivo, pero sin llegar a una perspectiva afectiva.

La obra plantea un solo universo, que cuenta una historia fija, con personajes simples en un tiempo cronológico. Pero un suceso extradiegético, extraescénico, nos resulta interesante comentarlo; durante la presentación el grupo tuvo una serie de inconvenientes con la iluminación, ya que el uso de luz, por la hora en que se presentaron, fue fundamental, aunque se puede presentar a otra hora sin que esto altere la historia. Debido a la hora y a los problemas técnicos, los técnicos del espacio se acercaron a una de las torres de iluminación y corrigieron el problema que se suscitaba ya; entonces, durante algunos momentos, en el espacio escénico y durante la función, personajes y técnicos convivieron, cada uno de ellos realizando su función específica.



### 5.13. *Ecolópolis*: Compañía Kamaleón

Antes del espectáculo:

En la plaza de Goya, un templete frente a las escaleras, que son enmarcadas por dos de las más hermosas edificaciones de la ciudad; una herradura de gente espera el inicio, arribo o llegada de los habitantes de la escena.



Mientras esto sucede, unos platican, otros echan novio y unos más aprovechan el tiempo para comprar diversos antojitos que los comerciantes de a pie traen en sus canastos. En el ambiente, acompañando al aire que nutre las palabras, se escucha el audio de cuatro bocinas dispuestas de par en par en cada uno de los extremos del espacio. De improviso, y sin advertencia, el espectáculo dio inicio; el silencio, si es que existe tal en la calle, a veces estuvo a punto de existir.

Ecolópolis

El trabajo versa sobre la ecología, de la mano y sin darnos cuenta nos introduce a ese pensar en los que somos, consumidores de un sin número de productos que utilizamos, luego tiramos y después ¿a dónde van a dar?. Dos actores, mimos (teatro del cuerpo) hacen su entrada, pantalón blanco y camisa amarilla de uno y verde del otro, así como unas ligeras sandalias que les hace estar en contacto con el escenario dispuesto frente a los espectadores.

La música va generando atmósferas en donde los actores-personajes se mueven; gestos expresivos y figurativos van construyendo el espacio y dibujándonos lo visto por ellos en ese mundo de ficción. Así apuntan hacia el cielo y el otro nos construye el ave que está surcando los cielos; intentan asirla con sus brazos, corren tras ella, la miran, la lazan y comienzan a jalarla hasta ellos. Es así como, ya en sus manos, el ave se transforma en un objeto circular que rebota en el suelo de madera y que ellos cargan, aventándoselo una y otra vez, hasta que entra en ellos y entonces es un puntito de energía.

El escenario se llena de pequeñas mamparas que ilustran el espacio y definen las acciones que realizan. Al sacar dos mamparas que muestran un mar de pintura, los actores realizan diversos gestos, movimientos y acciones que ayudan a configurar ese espacio marítimo donde se pesca, se nada, el mar ondulante, feroz, inmenso, ecos marítimos que terminan por construir la atmósfera espacial del lugar.

La vida marina de cangrejos, caracoles, jaibas, pulpos, peces es ilustrada a partir del cuerpo del actor. El cambio de la sonoridad anuncia la entrada de un nuevo espacio, o mejor dicho, la transformación del espacio habitado; uno de los actores-personaje comienza una marcha que lo llevará a un nuevo lugar, una selva colocada al lado de las mamparas de mar, pues ahora se han colocado dos con un bosque pintado.

La corporeidad de los actores-personajes se modifica; han dejado el movimiento ondulante por gestos más largos; ahora son changos, aves, pues el espacio auditivo también se ha modificado. Uno de los actores-personaje se acerca a los espectadores; imitando a un chango ha decidido robarle una bolsa de papas a una de las espectadoras del espectáculo. Las risas no se dejan esperar. Sonidos de balas ponen en alerta al changuito, quien se oculta ante la entrada de un cazador; una música más dinámica, tipo charlestón de los 20, acompaña los movimientos que ahora este personaje, ataviado de lentes, casco, morral, chaleco de caza, lleno de marcas de productos chatarra, realiza; una caricatura de dibujos animados es la estética de ese momento.

El cazador y el chango entablan una lucha; los gritos del cazador, quien usa una jerga que parece inglés, hacen que el actor-personaje chango salga de escena. El cazador sigue comiendo y tirando basura, disparando a diestra y siniestra; aparece entonces un pequeño avión de papel, piloteado por un personaje muy similar al cazador; este también trae un chaleco con diversas envolturas y marcas de comida chatarra pegadas en el cuerpo, y como casco una cubeta de paquete

familiar de *kentoki fran chiquen*. El avión aterriza y posteriormente se encuentran; contrasta su forma de vestir, comportarse y andar con el espacio que anteriormente se había configurado; la modernidad ha llegado a ese antiguo paraíso.

Los dos personajes dialogan en una lengua llena de marcas y de sonidos que suenan algo similar al inglés; en eso están cuando el sonido de un mosquito los alerta; comienzan a seguirlo con la intención de matarlo, y no es hasta que sacan un insecticida que logran acabar con él. Siguen rociando insecticida sobre las plantas, ahora ayudados por el público, que realiza un sonido similar al aspersion de *spray* de insecticida. Un pequeño giro a cada una de las mamparas remite a un espacio destrozado, sonidos mecánicos, de motores, sonidos de taladros. Un actor personaje intenta pescar ahora y solo logra sacar un pez de basura con su anzuelo.

El espacio ahora es habitado por dos obreros, la música es repetitiva, monótona, mecánica, y acompasa los movimientos igualmente mecánicos de los trabajadores. Sus pasos son cortos y monótonos, y con un par de tubos generan una serie de acciones con las cuales construyen plataformas petroleras en el mar; un pez bañado de petróleo así lo denota.

Nuevamente un cambio en la musicalidad anuncia una escena más; en esta ocasión la música nos remite otra vez a las caricaturas; el sonido de una sirena de ambulancia nos advierte, antes de la aparición del personaje vestido con bata e

implementos de doctor, lo que nos depara. Uno de los trabajadores ha quedado preso en uno de los tubos; después de una serie de errores en la búsqueda del trabajador atrapado, lo encuentran y logra desatascar su cuerpo del tubo que lo tenía aprisionado, e inicia una serie de acciones de resucitación del trabajador; en su último intento logra insuflarle vida usando una bomba para llantas.

Una vez arriba, el trabajador, y ante la posibilidad de ser inyectado por el doctor, decide ir hacia donde están los espectadores y traer a uno, quien es finalmente inyectado; la sorpresa en los ojos del espectador genera que una solicitud de aplausos y un abrazo lo regresen a su sitio.

La aparición de una serie de nuevos personajes en *sketch* breves van configurándonos la vida moderna; es así como vemos al gendarme, al novio, al trabajador de la construcción que está demoliendo la acera de alguna calle en cierta ciudad del mundo. La música acompaña cada uno de estos momentos y completa cada escena.

Una breve pausa lleva de la mano la escena final; uno de los actores, cubierto con un gran plástico al cual lleva pegado una serie de envolturas de comida chatarra, recorre el espacio enfrente del escenario y se lo arroja a los espectadores, quienes quedan cubiertos con él; los actores, entonces, acarician a los espectadores en un afán por lograr dormir cubiertos con ese manto de basura; es así como el manto va de un lado a otro hasta que logra absorber a los dos actores en su interior y asfixiarlos dentro. La muerte.

Una pausas más y nos muestra el epílogo. Luego de repartir algunas escobas, actores y espectadores se dan a la tarea de limpiar todo los desechos que la función ha generado; una vez terminado esto, los agradecimientos y los aplausos no se hacen esperar.

La palabra dicha ayuda a caracterizar a los personajes, a lo que se suma un lenguaje inventado que por el tema y las acciones nos permite entender el sentido de lo dicho. Pero si por un lado la palabra ocupa poco espacio en la presentación, el lenguaje corporal se potencia; los actores realizan diversos personajes, animales y seres, cada uno de ellos a partir de rasgos concretos; así, los animales marinos ondulan, mientras los de la selva tienen movimientos más bruscos y un centro de gravedad bajo. De esta manera generan una ilusión en el público para crear algunos personajes, y en otros, principalmente en los humanos, se valen también de ciertos objetos de vestuario.

La relación con el público se da en tres ocasiones; en la primera es a partir del juego generado por un personaje (un chango), que roba algunos objetos del público; otro momento es cuando invitan a alguien del público para ponerle una inyección. Pero será la última la más interesante; los actores rompen y se acercan al público con una manta de basura que los cubre y los asfixia, para después darles unas escobas y juntos todos, valga la expresión, la basura, el planeta, es responsabilidad de todos. Es un momento de interacción: “[...] Un espectáculo interactivo en donde los chicos descubren el contenido, sacan sus conclusiones y

participan con los actores para idear algunas estrategias; juntos (actores y espectadores), recorren el espacio a través de una escoba que jugará diferentes roles, y una víbora que recorre el espacio escénico con la intención de devorarnos” ([www.zacatecashoy.com](http://www.zacatecashoy.com), 2010).<sup>315</sup>

El espacio creado fue en una plaza y, aunque tenía espectadores en tres secciones, el diseño escénico corresponde a una escena cerrada T. La relación fue de integración, ya que una sola luz cubría a actores y espectadores, en un orden cronológico; en este se realizó un recorrido por el origen, la evolución y lo que será, de seguir por el mismo camino, que no es sino la muerte del planeta que habitamos. Es un tema contemporáneo que usa la historia como antecedente. Es también una presentación espacial múltiple y sucesiva, con signos escenográficos que ayudan a construirlo, además del espacio corporal, de suyo expresivo, que cierra la construcción espacial. Tiempo y espacio se tematizan de tal forma que la destrucción del planeta, por el capricho del hombre y la modernidad, se perfilan como el tema del trabajo.

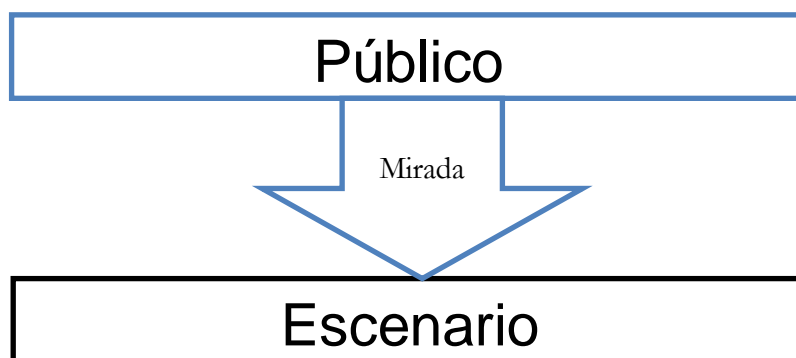
El espectáculo está construido a partir de la intención de hacer un llamado de atención, para concienciar al público, con base en lo que acontece en el planeta y de una identificación ideológica y afectiva que plantea, conjuntamente con su epílogo final, que juntos debemos encontrar la solución.

---

<sup>315</sup> La nota se encuentra en la página web <http://www.zacatecashoy.com/cultura/ecopolis-una-obra-para-reflexionar/>

### 5.14. *El abuelo Juan: Compañía Mojiganga*

El uso de la máscara, marionetas de manipulación directa,<sup>316</sup> jinetes<sup>317</sup> y mojigangas caracterizan a este grupo<sup>318</sup> que, a partir de un espacio frontal, recrea con el uso de tres telones de fondo un espacio campirano, además de pasillos y aforos para resguardo de los actores cuando se desactivan de la escena. La conformación de la escena es cerrada, es decir, en T, aunque la obra se presenta en espacios abiertos; la disposición es frontal; frontal también es la escena y frontal el diseño escénico sobre el espacio escénico.



Una voz en *off* da la introducción al trabajo; el texto funciona, casi, como una acotación *metadramática*, pues nos habla directamente de la construcción del espectáculo. La mencionada voz nos configura un personaje de cuerpo *latente*, de voz *patente*; corresponde, la voz, a un *presentador*, el cual nos introduce a ese mundo que se desenreda de las telas que contienen los paisajes pintados:

<sup>316</sup> “También llamadas marionetas de manipulación a la vista: cogemos parte de la definición de Concha de la Casa y Raquel Noarbe: ‘Consiste en un objeto que el manipulador va accionando o desplazando frente al público en una acción dramática o haciendo participar al espectador’. (García, 2004, <http://www.titerenet.com/2004/01/10/marionetas-de-manipulacion-directa/>).

<sup>317</sup> “Modalidad de marioneta en la que la cabeza del muñeco está sostenida por la cabeza del actor, mediante una gorra, un casco o una especie de cilindro. Un gran vestido tapa la cabeza y el pecho del actor, que puede así usar sus manos –enguantadas o no– como si fuesen las manos del títere. Se logra así una suma de movimientos imposibles de obtener con la clásica mano rígida de otros muñecos” (García, 2005, <http://www.titerenet.com/2005/12/23/jinete/>).

<sup>318</sup> Este trabajo se presentó en el X Festival Internacional de Teatro de Calle, Zacatecas 2010.



Voz en off: La historia y las imágenes de la puesta están dirigidas con el material de sueños del México mágico...

Da inicio la historia, la diégesis; un actor con pantalón de manta y camisa amarilla toca un caracol tres veces, cuyo sonido orgánico contrasta con la música infantil indígena que se escucha en las bocinas dispuestas en el espacio.

El personaje, que de amarillo danza, hace sonar sus huesos de fraile.<sup>319</sup> El abuelo Juan entra por uno de los costados de la escena; se coloca en el centro de la misma y, dirigiendo su monólogo directamente al público, dice: “He venido a visitarlos porque me dicen que las cosas andan mal, vengo de aquellos tiempos [...] he venido para enseñarles juegos y canciones [...] la gente se sentaba alrededor de una fogata a escuchar las cosas que contaban los viejos, ahora, todo ha cambiado, me han dicho que encierran a los abuelitos en unas casa en donde solo ellos viven, qué tontería [...] antes cuando yo era así de chiquito no tenía nadie que me enseñara lo bueno de la vida y por eso fui creciendo sin nada de miedo y eso es muy peligroso”.

El primer texto del abuelo presenta dos puntos de vista; su texto *ideológico*, con un claro tinte didáctico, que intenta poner en claro aquel tiempo y este, un tiempo iconizado, ausente e irrecuperable a menos que se use la magia, y es a partir de

---

<sup>319</sup> Los instrumentos de la danza azteca son el *teponaxtle* y el *huéhuetl*, sonajas metálicas o de guaje y *ayotl* o tamorcitos de caparazón y el caracol marino, así como los “huesos de fraile” o *ayoyotes*, que son semillas del árbol *Theretia* peruviana o *Theretia* octava, en los tobillos” (González, 2005, 74).

la hechicería que nos presentará ese otro tiempo en donde el abuelo Juan conoció a su compadre Burro; un silencio y el mundo se abre: “Para qué los entretengo, mejor les voy contando la historia de bulto con ayuda de mis compadres nahuales”.<sup>320</sup>

Al decir el texto anterior, el viejo da inicio a una danza que, acompañada por sonidos de flautas y tambores, pretende introducir al público en un tiempo anterior. Un texto en una lengua indígena sirve como ruego, como hechizo, como petición para acceder. La historia está enmarcada en un nuevo marco. Un ambiente ritual.

A la par que desaparece el viejo por un costado, el sonido de un tambor que un hombre de verde, con pantalón de manta y una máscara de animal, un nahual, toca el tambor, entra el compadre Burro jalando una carretilla. La repetición constante del tambor genera la imagen del camino que recorren para llegar hasta ese espacio. Sobre la carretilla viene un títere; es el abuelo Juan, ahora joven, que es un actor vestido de blanco (con una malla blanca también cubriéndole la cara); entra y toma el títere de Juan.

La carreta jalada por el compadre Burro se detiene. La canción del Borriquito se escucha. Juan baja de la carreta y, escondiéndose del burro, le habla; se genera un juego de las escondidas, lo cual denota la relación existente entre los

---

<sup>320</sup> En el *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, se dice que un nahual es: “[...] Una especie de alter ego de la persona o de la deidad; generalmente, era un animal en el que se podía convertir un individuo de personalidad fuerte; los brujos y los reyes tenían un nahual. En la actualidad, en la mayoría de los pueblos indígenas se cree que los brujos son los que tienen la capacidad de convertirse en animales, casi siempre con el fin de hacer daño” (Torres, 2001, 125).

personajes. Al ir finalizando la canción, el compadre se dispone a hacer algo de comer; la fogata se alista y Juan se halla sentado junto al fuego, después de haber comido. Se ha *condensado* el tiempo; así han pasado en segundos algunas horas y ahora los personajes comentan los incidentes de su día; entonces Juan trae a colación un acontecimiento acaecido horas antes por el camino, que será el detonante para la diégesis:

Juan: Te pusiste blanco de la impresión, en la barranca, pensaste que nos íbamos a caer.

Burro: Está bueno ser valiente... pero eso, eso de no tener nada de miedo eso es cosa de tarugos.

La historia entonces se desgrana:

Juan<sup>321</sup> quiere conocer el miedo y su compadre Burro, usando la hechicería, le ayudará para que cumpla su cometido.

Primeramente lo hace viajar, mediante un ritual, a Veracruz, con la Bruja Nana Pancha, quien tiene por mascotas unos chaneques:<sup>322</sup>

---

<sup>321</sup> Quien nos refiere a “Juan sin miedo”, de los hermanos Grimm.

<sup>322</sup> Los chaneques son duendecillos que se encuentran en la región que abarcó la cultura olmeca. Se dice que son seres sobrenaturales imaginarios que viven en la zona de Veracruz y también en algunas regiones de Oaxaca [...]. El chaneque puede ser de uno u otro sexo; de cabello crespo, ya sea rubio o negro, y siempre aparece desnudo y bañándose [...]. Los chaneques habitan ríos, arroyos, torrentes; es decir, siempre se les ve en las corrientes de agua. Sin embargo, algunos de estos duendecillos habitan casas vacías o abandonadas [...]. Se dice que hay chaneques buenos y malos, los buenos ayudan a la gente, en la caza por ejemplo, pero esto lo hacen a cambio del alma de las personas. Los chaneques, según se cuenta, fueron los primeros habitantes de la zona donde ahora aparecen; sin embargo, la erupción de un volcán (San Martín) los sepultó bajo los tepetates [...]. Si alguien encuentra un chaneque y se siente asustado, la persona puede enfermarse y hasta morir; en

Compadre Burro: Cristiano que va con ella en menos de tres días  
regresa blanco del miedo.

Juan aparece junto a la Bruja, a quien llama abuelita; a ella ese comentario no le hace gracia; lo persigue y al darse cuenta de que es difícil de atrapar cambia de estrategia; le presentará a los chaneques, moviendo sus caderas en una danza ritual:

Nana Pancha: Amárrate muy bien los pantalones, porque se te van a caer.

Juan: Yo siempre los traigo bien amarrados.

Un chaneque aparece, al son del “son jarocho”<sup>323</sup> de los chaneques; los tres comienzan a bailar por todo el espacio que habita Nana Pancha. Juan termina en la olla, en la que la bruja prepara una pócima; el chaneque se ríe, Juan se escapa de la olla y comienza a subirse a la espalda de la bruja y de su mascota. Estos, ante lo “pesado” del comportamiento de Juan deciden irse; la bruja toma en sus brazos al chaneque y salen.

---

cambio, si ve al duende y no se asusta, este le puede conceder un don. Casi siempre se le pide la virtud más codiciada, el poder de curar (Bautista, 2005).

<sup>323</sup> Expresión musical del estado de Veracruz. Se practica en la fiesta tradicional de los jarocho llamada fandango jarocho, donde se combina con la danza zapateada y la poesía cantada. Esta música tiene un ritmo: sesquiáltero, con síncopas y contratiempos; la lírica tiene coplas cambiantes llamadas “versos” y la danza se basa en el zapateado.

Juan duerme. Flautas y sonajas crean un ambiente ritual nuevamente; el compadre Burro entra por un costado. Al despertar, Juan le comenta cómo le fue con Nana Pancha y que era una bruja a la que él quería de abuelita. Nana Pancha es una bruja buena, y es abuelita de todos los niños pues les enseña cosas que estos deben saber.

La insistencia de Juan por conocer el miedo hace que el Compadre Burro lo transporte por segunda ocasión; ahora irá a visitar a Doña Muerte, a quien más miedo le tienen los hombres. Antes de empezar, el Compadre Burro le advierte a Juan:

Compadre Burro: Qué tal que la muerte se encariña contigo y ya no te deja regresar.

Juan: Le quito los calzones.

Doña Muerte aparece cuando se percata de Juan y le dice a este que todavía no le “toca”. Juan le preguntará entonces a Doña Muerte sobre su trabajo, sus gustos y el porqué del miedo de la gente hacia ella:

Juan: Entonces, ¿por qué la gente le tiene tanto miedo?

Doña Muerte: Es que ellas piensan que yo soy mala, pero la verdad es que la maldad está en sus vidas.

Doña Muerte le explicará a Juan que ella solo es un puente entre los mundos, un camino, un tránsito. Juan le dice a Doña Muerte que ha decidido quedarse a vivir allí con ella, a lo que esta le responde que no, que lo que ella le pediría es que bailaran juntos, ya que nadie baila con ella. Bailar la danza de la muerte.

Juan vuelve a dormirse. Regresa al espacio compartido con el Compadre Burro, quien hace intentos por despertarlo; al fin este despierta.

Juan le reclamará al Compadre Burro que no le ayude a conocer el miedo; la discusión entre ambos llega a un nivel en el cual cada uno toma su propio camino. Solo Juan, pensativo, discierne consigo mismo y decide ir por su Compadre, quien reconoce su falta. En ese momento hace su aparición una diabla –un títere de manipulación directa– vestida de azul, quien le hace la invitación de acompañarla a los infiernos y allá encontrar lo que tanto ansía conocer: el miedo.

De no realizar su deseo, la diabla se ha comprometido a regresar a Juan fuera del infierno, pero si llega a conocer el miedo entonces él se tendrá que quedar en los infiernos con ella.

Juan es transportado a los infiernos, en donde es recibido por el sonido de una cumbia. Un inmenso diablo hace su aparición; diabla y diablo toman a Juan por sus extremidades y pretenden devorarlo. Juan, que se da cuenta de las pretensiones de los diablos, se defiende a patadas. Juan les pregunta por qué lo

quieren devorar y ellos responden que porque les gustan mucho los niños. El Diablo cuenta entonces cómo devoró a sus diablitos:

Diablo: Sabían a carnitas.

Juan logra escapar y huir de la trampa que le han tendido; sale de la escena en busca de su Compadre Burro, a quien encuentra en el camino; después de pedirle disculpas se monta en la carreta y se alejan por los caminos en busca de nuevas historias que le ayuden a Juan a encontrar el miedo.

La obra del abuelo Juan, como ya mencionamos al inicio, responde a una escena cerrada, en T. Si bien todos los actores y espectadores comparten el mismo suelo de la plaza, el espacio escénico ha sido delimitado y representado de manera icónica, metafórica, ya que la serie de elementos escenográficos y telones refieren a un espacio campirano. El espacio se semantiza, a lo que ayuda el texto inicial, dicho por ese personaje auditivo que ha enmarcado la historia.

En el inicio de la obra, el texto dicho por la voz en *off*, como programa de mano auditivo, y la salida del personaje del abuelo Juan cuando viejo, nos enmarcan la historia; la voz primera, en un nivel extradramático, y el abuelo Juan, ya en un nivel intradramático, correspondiente primeramente a la construcción del espectáculo y posteriormente a la historia o diégesis del mismo. El abuelo Juan viejo, no volverá a aparecer efectivamente en el espacio escénico, pero su aparición, como ya mencionamos, nos abre ese nuevo mundo configurándose un

metadrama, ya que se presenta como resultado de su recuerdo. En cuanto al orden del espectáculo, este se presenta a partir de lo dicho por el abuelo, como una regresión externa que tiene una función explicativa, con lo cual se reafirma el concepto didáctico del trabajo. Nos configuran un pasado que educa.

Una constante en el trabajo son los cambios espaciales. Si bien el espacio de representación es frontal, los elementos escenográficos que componen el espacio nunca abandonan la escena como objeto, pero en cambio sí mutan como signo; así, un árbol al darle media vuelta representa las llamas de los infiernos, o una roca la cacerola de la Bruja; a estas mutaciones se les suma la entrada de algunos elementos concretos que remiten a la situación representada (coronas de flores para Doña Muerte). Los nexos que concatenan cada una de las escenas tienen similitudes, a excepción del último de ellos, correspondiente a la escena del Diablo; en los anteriores, y aun en el caso del viejo, una serie de elementos nos significan un ritual; así, la obra se concibe como un ritual dentro de otro que le permitirá viajar a Juan a los diferentes espacios: sonidos de tambores, flautas, sonajas, evocación de un ritual/entrada de actores vestidos de blanco y verde, quienes cambian la escena/entrada del personaje al que corresponde la escena: Juan joven y su compadre, Nana Pancha, Doña Muerte.

Quizá por el preámbulo citado arriba es que en la escena se ven una serie de personajes, que ya hemos mencionado, como esos seres vestidos de blanco y verde que hacen su aparición y son los encargados de acomodar los espacios o mundos de la obra, son los nahuales. Funcionan como los *kokken* japoneses; a su



vez estos seres serán los manipuladores de los títeres o bien, usando máscaras o jinete, representarán a estos personajes, en grado *simple* y *fijo*, usando técnicas que alteran la composición humana, una máscara o peluca. El abuelo Juan es una máscara, al igual que Nana Pancha; Juan joven, el chaneque y la diablo son títeres de manipulación directa; mientras que el Compadre Burro, Doña Muerte y el Diablo usan la técnica de los títeres de jinete. La voz de los personajes siempre es mediada por un implemento electrónico, ya que su voz sale por las bocinas con un *diley* patente.

El universo sonoro que se nos presenta, corresponde al que se podría escuchar en las rancherías de México, y es así porque el trabajo ha sido compuesto a partir de ese mundo. O bien ese universo y el universo infantil, un trabajo didáctico, Juan nos evoca a *Juan sin miedo* de los hermanos Grimm. Si bien la anécdota es diferente, así como el espacio, el tema es el mismo, aunque en esta historia que se ha comentado al final, que sería que Juan conociese el miedo, no ha llegado.

Este trabajo fue presentado en la calle, pero de igual forma podría entrar dentro del espacio cerrado, es decir la sala, y su construcción no se alteraría; quizá la única diferencia podría ser que no se escucharían ladrar algunos perros.

## 5.15. *El dulce sabor de la muerte*: Compañía Fonámbules

Unos parados, otros sentados en el suelo de la plaza.<sup>324</sup>

Trabajo escrito y dirigido por Citlalli Rivera; la dirección artística por Gustavo Montalván y la producción corre a cargo de Penélope Rivera.

Un espacio abierto en U. El público espera que dé inicio la función. “El espectáculo multidisciplinario que se presentó en la Plaza Bicentenario muestra los elementos tradicionales del Día de Muertos, como la ofrenda, el altar y la fotografía; de la misma manera, el ritual para el velorio y entierro del fallecido, actitudes que revelan la idiosincrasia de los mexicanos ante ese fenómeno natural ineludible” (Zacatecas online, 2010).<sup>325</sup>

Se escucha el sonido de un grupo de violines, que es lo primero que entra en el espacio escénico –un universo sonoro de Michoacán, un estado de México. Diversas máscaras hacen su aparición: perro, viejo, vieja, niña, joven, borracho. La escena se va poblando de estas máscaras, que nos van configurando la vida cotidiana de un pueblo en donde las tradiciones siguen arraigadas. El sonido de la pieza musical nos enmarca un espacio armonioso, campirano y juguetón en donde se celebra el Día de Muertos.

---

<sup>324</sup> Se presentó en el IX Festival Internacional de Teatro de Calle, Zacatecas 2010.

<sup>325</sup> La nota completa se encuentra en la página web <http://www.zacatecasonline.com.mx/cultura/local/8118-danza-probar-qel-dulce-sabor-de-la-muerteq-en-el-teatro-de-calle->

La historia versa sobre el recuerdo. La esposa de Don Gumaro, quien ha fallecido hace tiempo, le prepara a su difunto esposo una ofrenda de muertos: alimentos, bebida, cigarros, todo dispuesto en un altar que se ubica al fondo y a la derecha del espacio escénico. El altar trae al muerto, se recuerda su vida: Don Gumaro dicharachero, jugador, tomador y mujeriego. Vemos al viejo Gumaro en su último día entre los “cristianos”; a su casa llegan sus amigos, viejos como él e igualmente ojo alegre y pispiretos; toman, quizá, Charanda y bromean; don Gumaro en vida. Mientras ellos entre broma y broma beben, entre trago y trago bromean, no lejos de allí, una nueva máscara aparece: es la muerte que siempre atenta acecha.

En la siguiente escena don Gumaro muere solo en su casa, y así lo vemos caer al suelo. Un perro se acerca y lo olfatea. Su esposa, ahora viuda, entra y lo encuentra en el suelo. Después de levantarlo, lo colocan en su cama y la vieja, y otras mujeres lloran. La muerte está parada en la cabecera de la cama, en donde el cuerpo del viejo está cubierto por una sábana, y a su alrededor se escuchan los rezos de los deudos. De cuando en cuando un borracho se levanta y comenta algo sobre el difunto, lo que ocasiona la risa del público.

Durante los rezos, el viejo se levanta de la cama, toma un bastón que la muerte le tiende y, siguiéndola, comienza un acompasado caminar<sup>326</sup> al cual se irán sumando otros viejos también tomados de un bastón; así, el nexo, para este transitar, siempre será el bastón. Este transitar recorre el escenario acompañado por las palmas del público; se trata de un tránsito hacia el mundo de los muertos.

---

<sup>326</sup> El baile de los viejitos, danza tradicional de Michoacán.

A manera de espejo con el mundo de los vivos, en el de los muertos están las calacas perros, que ven cómo sus amos parten en sus huesudos barcos a la pesca de calacas de peces, a los cuales, cuando los pescan, los colocan junto a su esqueleto –su cuerpo.

En ese mundo aparecen los diablos también, quienes danzan e intentan llevarse entre sus garras a los difuntos que habitan ese espacio.

El viejo vuelve una vez más a su casa, a despedirse de ella, de su familia; de esta última despedida saldrá al camposanto y allí será recibido por una inmensa muerte, por una calaca gigante. Es el tránsito de la vida la muerte.

Hacia el final su compadre también se enfrenta con la muerte segadora sobre zancos y con dos inmensas oses, con las cuales asusta al compadre del viejo, a quien de pronto se le bajan los tragos.

El final del trabajo corresponde a un baile; toda clase de muertes salen y se mezclan con el público, a quien invitan a bailar con ellas; así, mojigangas, zanqueros y botargas harán su última aparición antes de ser despedidos por el aplauso final.

La intención del grupo es contar cómo la muerte se mimetiza y “se transforma con histrionismo en diversos personajes de la sociedad, como una calaverita artesanal

con diferentes oficios, dándole la posibilidad de pasar a otra forma de vida y mostrando los matices de la muerte” (Programa 9, Festival Internacional de Teatro de Calle, 2010).

El trabajo, como ya mencionamos, se presentó en un espacio en U, abierto parcial, desde una relación espacial de oposición; si bien al final de la obra el público es invitado a la escena, se sigue manteniendo un espacio delimitado con luz que corresponde al escenario, aún a ras de piso, y otro que corresponde al espacio de la mirada. La reiteración de elementos que se relacionan con el día de muertos transforma el espacio en un camposanto, un lugar sagrado y de tránsito, un altar. El espacio es significado, pero será el tiempo aquel que se tematice de manera dominante; el tiempo es el del ritual del día de muertos, cuya tematización hace partícipe al público de dicha tradición en la cual vivos y muertos comparten. Un drama de ambiente.

La obra se presenta como una forma de construcción abierta. Una obra enmarcada, un metadrama, en el que el primer nivel sirve de marco al nivel secundario a manera de testimonio; es por el recuerdo y la colocación del altar dedicado a Don Gumaro que se accede al siguiente nivel en el cual se comparte y se instala un nuevo tiempo y por ende un nuevo espacio.

La estructura temporal de la obra se presenta sucesiva; la unión entre cada una de las escenas se da por breves *pausas* o *elipsis irrelevantes*.<sup>327</sup> En cuanto al orden temporal, corresponde a *crónico acronológico regresión homodiegética*; esto sucede porque al colocar el altar se accede al recuerdo y al tránsito del muerto por el mundo de los muertos; su duración entonces se condensa, se recuerda al muerto, su vida y su muerte.

En un primer momento, al observar este trabajo, se podría comentar –en cuanto a la distancia temporal– que corresponde a un drama histórico, debido a la serie de elementos tradicionales, lo que se asocia con costumbres antiguas; de igual forma, la tradición tiene en su conformación semántica la repetición, y es por este rasgo que el trabajo pertenece, desde nuestra perspectiva, a un drama contemporáneo, lo cual sigue sucediendo: los muertos siguen visitando a los vivos cada primero y dos de noviembre. Esto a los ojos de una persona que no comparte los referentes culturales puede ser visto como un drama folklórico. En cuanto a la perspectiva, es externa. El tiempo está tematizado, es el tiempo del ritual de muertos, del convivio de vivos y muertos.

El espacio, al igual que en otros trabajos de calle, limita la visión del espectador por lo cual coloca, en esta ocasión, una carpa blanca que a su vez servirá como camerino para los actores. Sobre el espacio escénico los únicos elementos escenográficos serán una mesa, una silla, una cama, para una escena, y un altar

---

<sup>327</sup> “*Irrelevante*, y se trata entonces de elipsis puramente funcionales, como las que practican casi siempre en el cine, en las que el tiempo elidido corresponde a sucesos insignificantes” (García Barrientos, 2007b, 89).

de muertos. Los espacios de la diégesis se representan principalmente por las máscaras y el vestuario; si bien existen dos espacios principales: en uno la máscara es rozagante y rosada mientras en el otro son calaveras que se extienden a sus vestuarios; otra forma es por el espacio sonoro. Así, se escuchan piezas musicales que tienen relación directa con la escena o bien la escena se nombra como la pieza musical: *Nostalgia*, *Azares del juego*, *Rumbo al Mictlán* y *Dulce melodía*. Todo esto ayuda a significar el espacio, pero será el vestuario de los viejos y los gestos característicos de la danza de los viejitos lo que cimente de manera concreta el espacio que es representado, o mejor dicho aludido.

La técnica de baile de los viejitos permea todo el trabajo; estos viejos son ágiles, activos, juguetones; así, danzan y toman mientras giran y juegan. Los personajes son representados con una serie de técnicas, principalmente corporales, o por la máscara y el vestuario; de esta manera máscaras de viejos, perros, jóvenes de ambos sexos comparten la escena con zanqueros, mojigangas, botargas y títeres. Pero cada una de las técnicas está delimitada a cierto nivel; en el nivel de los muertos, los diablos son zanqueros y cabezones, mientras los hombres que mueren mantienen su tamaño natural. Cuando representan la escena de pesca, los pescadores, además de traer un vestuario con una calavera pintada, traen barcas colocadas en su cintura, y la gran muerte que aparece al final es un títere de más de seis metros de altura –el cual en una de las funciones no fue posible levantarlo, por lo que uno de los actores, luego de colocarse la cabeza del títere, salió al encuentro del viejo que era juzgado en ese momento. Otro punto por destacar en cuanto a los personajes es que su voz era mediatizada, ya que los

actores realizaban una mímica de los textos que por las bocinas se escuchaba, con lo que la obra parece un trac de música que de manera perfecta va embonando. Los personajes son de carácter fijo y las técnicas de caracterización son principalmente extraverbales.

Pero existen unos personajes que entran a la escena a dejar al viejo después que se ha colocado el altar; dichos personajes van vestidos de negro, como los *kokken* del teatro japonés, que tienen por función primordial la de colocar y arreglar la escena, pero en este caso su acción concreta es colocar al viejo y posteriormente mover la calavera gigante. La primera acción resulta de interés, pues de negro y sin máscara, el público se relaciona o se identifica con ellos; así, el ritual es una máscara al que accede el hombre y se interna en un mundo desconocido, imaginado pero nunca vivido. Un espacio y tiempo con el cual se identifica de manera afectiva, pues en algún momento de su vida allá estarán la mayoría de sus conocidos, un lugar en donde los esperan; la distancia representativa genera a su vez un acercamiento de lo representado, que es como se vive, como un testimonio de una costumbre que vive entre su pueblo.



## 5.16. *Las cajas voyeristas*: La Biznaga Teatro

En medio de la plaza<sup>328</sup> algunas personas empujan dos cajas de madera. Además de la palabra frágil escrita en negro, cada caja tiene una serie de agujeros de diversos tamaños, ninguno más grande que dos puños ni más chico que una moneda de diez pesos. Las personas que van empujándolas y otras más que detrás de las cajas van hacen voces diciendo:

- llegan las cajas, llegan las cajas, pásele, pásele, échele un ojo allá dentro.
- pásenle, pásenle a ver las cajas, ya llegaron.
- ya llegaron las cajas para todos ustedes, pásenle.

A la par que estos gritos, la plaza, rodeada de calles, tiene sus sonoridades particulares: anunciantes de ofertas de ropa, calzado o medicina, elíxires maravillosos que curan todos los males, hierbas para la salud, cláxones de coches.

A punto de romper el pacto nunca escrito entre los trabajadores de la calle, una de las cajas la colocan frente a un hombre que se halla sentado, con una maleta en el suelo y un pequeño mostrador-escenario de su producto; al llegar la caja, el vendedor callejero no hace otra cosa sino guardar silencio, quizá por la extraña situación sonora que acontece en ese momento; el vendedor lo mira sin despegar

---

<sup>328</sup> Este trabajo fue presentado en el IX Festival Internacional de Teatro de Calle, Zacatecas 2010, el miércoles 20 de octubre.

sus ojos de la caja y de aquellos que la empujan; quizá por ello es que los cargadores de una de las cajas deciden llevarla un poco más adelante dejando al vendedor continuar su trabajo:

Vendedor:<sup>329</sup> Bueno pues ahora sí ahí está, vea cómo le llegamos a dar la cuerda para que se levante, y vea cómo es que ella se levanta, vea cómo sin necesidad de hilos, cuerdas, alambres, cabellos o cordones le vamos a hacer que se empiece a levantar. Venga mijo (dirigiéndose a la calavera que hace todo cuanto se le indica) de una vez, para que vean cómo le hacen que usted se levante, le vamos a enseñar a la víbora que tiene cuernos, nomás atención.

Dejamos al vendedor, al igual que lo harán otros a intervalos, pues de la caja salen palabras, gritos, una voz de mujer: “Pancho, Pancho, levántate, Pancho, abre los ojos”. Al acercarnos tenemos que buscar algún orificio que esté aún sin ocupación para colocarnos y poder observar hacia el interior de la caja; dentro están dos personajes: Pancho Villa y una de sus mujeres, quien le reclama su comportamiento violento y machista.

Una escena única, de un solo acto, en una estructura cerrada, en un solo tiempo, cronológico, es un drama histórico, aunque la conjugación verbal que utilizan no es el presente sino un pasado, lo cual genera el público *voyeur* una sensación de contemporaneidad, ya que la mujer no le reclama a Villa por lo que hace, sino por

---

<sup>329</sup> Merolico.

aquello que hizo, la historia juzgada, escrita, construida y reconstruida. En cada caja lo que se efectuaba es un diálogo, dos personajes de distinta condición social, género o bien dos amigas que conversan mientras recuerdan su vida en el burlesque o se bañan hablando de su vida de Adelita.

El espacio es único, de integración, pues curiosamente, aunque existe una barrera entre la escena y el público, la madera de la caja, la proyección del personaje mediante el actor rebasa ese espacio dirigiendo a veces miradas a los que observan por entre los agujeros, o bien sacando partes de sus cuerpos. La utilización de algunos elementos que hacen los actores ayuda a construir el espacio interno de la caja que, desprovista de toda pintura o decorado, luce su madera; así, una silla genera la habitación en donde vemos a Villa; el vestuario y maquillaje de las cupletistas genera el camerino; una bandeja con agua es todo lo que se necesita para construir el cuarto en donde se bañan las *adelitas*, y una pala es el campo en el que jornada tras jornada el campesino trabaja ante un Porfirio Díaz que observa. Así, el espacio habitable es el mismo en todos los casos; la caja, con lo cual se genera una neutralización del espacio, y por ello es que se potencia la situación; lo mismo pasa con el tiempo.

Alrededor de las cajas se reunieron unas cincuenta personas mirando el interior, pero también mirando las miradas de aquellos que miraban dentro, reconociéndose en el otro, en el de enfrente. Diferentes personas, niños que detuvieron sus bicicletas y que aun sin bajar de ellas miraban, señoras con bolsas de la compra que abrazadas a estas miran adentro, señores de traje, jóvenes,

jovencitas de la escuela, todos miran, unos con lentes, otros con la boca abierta, respirando unos tan cerca de los otros que su aliento puede llegar a confundirse.

Cada escena despierta algo del *voyeur* de cada espectador; así, las soldaderas platican sus intimidades con sus hombre mientras lavan sus cuerpos, y las cupletistas muestran su cuerpo como parte de su trabajo, de su atractivo visual, recordando aquellos años anteriores a este. Los personajes se presentan degradados, no humanizados, ya que la caracterización apoya esto; la pintura corrida, así como un vestuario añejo, genera esa sensación de historia, como la resaca que deja la noche anterior al excedido y que al levantarse alguien le reclama sus acciones, pidiéndole conciencia ante algo que ha olvidado.

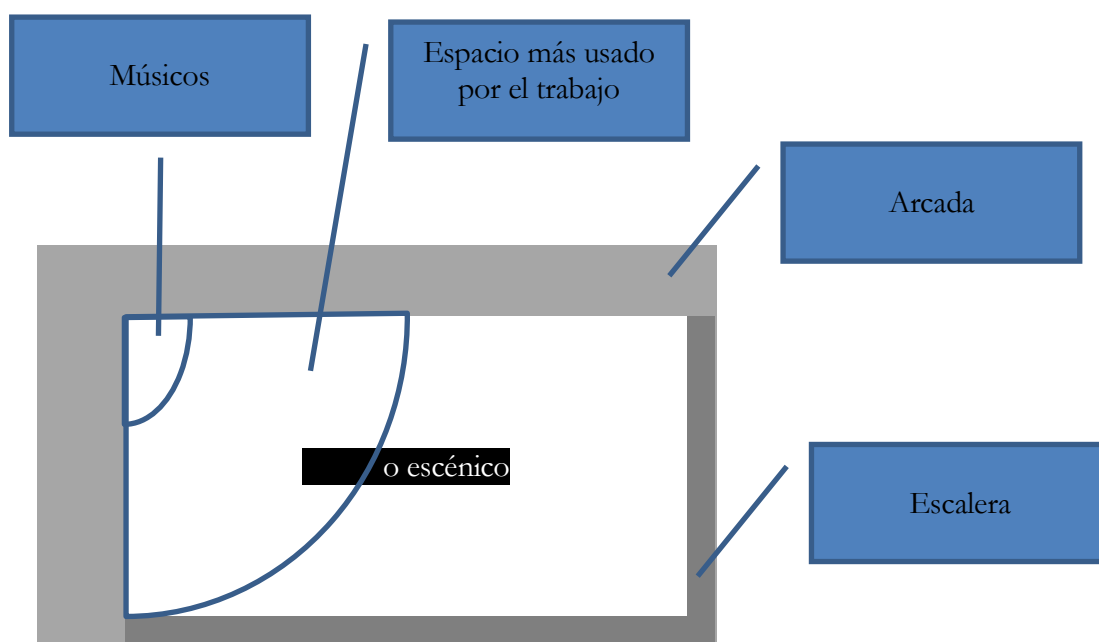
Así, cuando se observan los ojos de aquellos que miran, pueden verse las historias de ellos en su mirada; las *adelitas* y las cupletistas fueron para los voyeristas masculinos un atractivo extra ya que estos pegan sus ojos a las cajas intentando ver algo más allá de las íntimas palabras que los personajes se dicen; sus ojos con morbo quedan sujetos hasta el final de cada escena. No faltaron las madres que separaban a sus hijos pequeños, quienes con mirada atenta seguían a estos personajes encerrados, personajes que se tocaban, que se agarraban con fuerza y de manera violenta, o que se acariciaban de manera provocativa; personajes que iniciaban actos amorosos. Ante estas acciones, las madres decían: “¿Cómo pueden pensar que esto es teatro? Es una vulgaridad, vámonos, tú no debes ver esto”, quizá les faltó decir: “Todavía”.

Cada vez que se concluía un cuadro, la caja era llevada no lejos de donde estaba ubicada y era vista; en ese lugar los actores salían y se colocaban unos overoles, y otros que con overoles estaban, se despojaban de estos y entraban a la caja. Una vez concluida esta acción, este cambio de escena, de vestuario y de actores, la caja o las cajas eran regresadas al lugar en donde estaban esperando los voyeristas, quienes ávidos de ver más pegaban sus ojos a los agujeros de las cajas, mientras ellos, a su vez, eran vistos por la transeúntes de la plaza Bicentenario, y así hasta llegar a los satélites.

## 5.17. *Pelea de gallos*: Compañía Comparsa AndArte

Zancos, músicos y actores

Sobre el suelo, sentados o en maceteros,<sup>330</sup> distribuidos por diferentes espacios alrededor de la plaza, ya parados ya sentados, el público listo y *esperante* del inicio de la presentación. El espacio escénico se encuentra a ras de suelo, demarcado solamente por la arquitectura de la misma plaza; al fondo una arcada, y a los costados, al menos en dos de ellos, tres escalones, lo que hace que el lugar de representación se encuentre casi medio metro más bajo de donde está el público.



<sup>330</sup> Este trabajo se presentó en el IX Festival Internacional de Teatro de Calle, Zacatecas 2010, el lunes 18 de octubre, en la Plaza 450.

Al fondo se encuentra un grupo de música, que se encargará de realizar tanto la ambientación como los efectos que la obra requiere; un equipo de sonido les ayuda en el soporte auditivo.

La obra da inicio con un personaje femenino, que tiene la función de presentador, vestida con ropa de manta, como aquella que es usada por una parte de la población en el sur de México:

Mujer: Bienvenidos señores y señoras, nos hubiera gustado que hubieran venido ayer para ser los protagonistas de esta historia pero como se empeñaron en vivir aquí y ahora no nos queda más remedio que sacar al buey de la barranca...

Este y todos los personajes dicen el texto intentando versarlo; en algunas ocasiones lo logran por las rimas, pero no siempre sale bien librado. Este narrador introduce al mundo de la ficción; es por ella que accedemos a una época pasada, aquella que ya no volverá.

Al finalizar su texto los músicos comienzan a tocar y cantar el "*Buey de la barranca*", canción popular de México, con la cual se hace juego con compañeros, o en otro tipo de situaciones; la canción dice así: "Sacaremos al buey de la barranca, sacaremos al buey de la barranca, sacaremos al buey de la barranca, de la barranca sacaremos ese buey".

Sobre la canción aparece un personaje en zancos; todos los demás personajes también entrarán en zancos, dejando solamente a la presentadora sin ellos; para este grupo los zancos no son una extensión de las piernas del actor, ellos se ven como personajes altos, ese es la altura de estos seres. Este segundo personaje, vestido de chinaco,<sup>331</sup> trae una botella de tequila en la mano; su andar es oscilante y su hablar es atropellado; su trabajo, como lo anuncia él mismo, es ir a la pelea de gallos, es un gallero.<sup>332</sup>

Los tahúres, galleros, cantantes de cantinas y palenques, todos estos personajes se juegan la vida<sup>333</sup> en las ferias que colman pueblo por pueblo los pueblos de México, que en esta ocasión ha caído en Zacatecas; así lo dice el gallero. En este trabajo, y por la misma dinámica de la situación, la *apelación dramática* al público es constante; cada uno de los personajes lo realizará para llevar “agua para su molino”.

Comienzan a aparecer otros personajes ataviados con ropa de la época de reforma, la ropa del pueblo de esa época; así, todos ya en escena, comienzan a repartir monedas de chocolate al público, monedas que les servirán para apostar

---

<sup>331</sup> El DRAE lo define como: “m. despect. Méx. Guerrillero liberal de la época de Maximiliano”. Es la única acepción, mas Héctor Martínez, citado por Ribeiro Riani, comenta que “en el chinaco revive, en cierta medida, la ardorosa sangre del criollo y la impaciencia dramática del indio”, sin dejar de lado el aspecto guerrillero que da lugar al nombre: “[...] Un tipo especial de guerrillero, el chinaco, lleno de actividad y entusiasmo, medio romántico, esforzado” (Ribeiro, 2001, 127).

<sup>332</sup> El gallero más importante de la literatura mexicana es Dionisio Pinzón, gritón del pueblo San Miguel del Milagro, en *El gallo de oro*, de Juan Rulfo.

<sup>333</sup> Como la canción de *Caminos de Guanajuato*, de José Alfredo Jiménez, en ella se canta:

“Bonito León, Guanajuato,  
Su feria con su jugada,  
Ahí se apuesta la vida,  
Y se respeta al que gana,  
Allá en mi León, Guanajuato,  
La vida no vale nada”



más adelante. El público, ante la entrega de estas monedas, estira sus manos en solicitud de más.

Mientras sucede la entrega de monedas, la presentadora anuncia la pelea; ahora todo el público se encuentra en un espacio iconizado por una frase: “cieeeeeeeeeeeeeeeeeerren las puertas, señores”; de pronto estamos por convención escénica en un palenque, en donde las monedas de chocolate son la mercancía que se ha de apostar; el siguiente grito de la presentadora es el anuncio de los contendientes, para lo cual usa la estructura, en este caso un deporte como el boxeo, o bien puede ser la lucha libre.

Mujer: En esta esquina tenemos de noventa kilos de peso y entrenado por los mismísimos hermanos Almada en el finísimo arte del madrazo cinematográfico. Al único Galloso.

Aplausos para este primer gallo; no se hacen esperar algunas porras y comentarios, varios provenientes del público, que empieza a evaluar a este primer animal que se batirá en duelo. La presentación del otro, el gallo Gallardo, es similar a la anterior; el público se divide ahora entre los dos. La presentadora, que debemos de llamar gritona de palenque, oficio muy identificado por la cultura mexicana, después de presentar a los gallos deja que se enfrenten y su primer enfrentamiento es mucho más verbal que físico:

Galoso:

Este no es gallo de pelea,  
pa' mí que es ponedor,  
ya llegó por quien mandaba,  
me llaman vencedor.

Gallardo:

No tuvieras tanta suerte  
pa' colgarte los laureles,  
ya verás cómo te mueres  
y así cero que te mueves.

El público corea a su favorito. La pelea física será ambientada por música tocada por el grupo que se encuentra detrás; los dos gallos en zancos se desplazan por la escena, juegan en la coreografía con la ralentización de la velocidad en la escena. La puesta está diseñada para acercar u alejar ciertas situaciones, para ponderar otras; así, en un momento del combate, los gallos pasan atrás de sus dueños y estos delante de ellos discuten y arengan a sus gallos, se dicen cosas. El texto depende mucho de la agilidad de improvisación de los actores. A veces se vuelve un poco caótico por ello; la discusión de los personajes va con tintes políticos pues hace referencia a situaciones de pobreza y desigualdad social, así como algunos comentarios genéricos sobre el gobierno. De esta manera, en el espacio tenemos dos situaciones, dos momentos pero en un mismo espacio. A la par que discuten, siguen solicitando al público que apoye a su respectivo gallo, quienes una vez más pasan al frente:

Gallardo:

Todo se puede,  
todo tiene solución  
con esta sales de pobre  
y yo me coronó campeón.

Galoso:

Si no solo de maíz, vive el gallo  
aunque lo veo muy dispuesto  
aunque no tenga presupuesto  
el que caiga seré  
el que caiga, seré yo.

Gallardo:

Tú dime de cuánto hablamos  
Tú comparte una vida  
Y cárgala a mi cuenta  
Anuncia la función,

Qué tal si nos arreglamos con mordida y discreción  
Ay, no sé porque me acordé de mi última infracción  
Ah por que el otro era igual de naco que este.

Esta serie de textos nos caracterizan a los personajes; asimismo generan una distinción social e ideológica, lo mismo que hemos presenciado con sus dueños en el momento anterior. Gallardo, el gallo rico, ha sobornado a Galloso, el gallo pobre; dos clases sociales, y cuando el talento no es suficiente siempre quedará el dinero para sustituir cualquier cosa que se avecine. Ahora, la clase alta ha logrado comprar a la clase baja con un poco de dinero para de esta forma seguir dominando los palenques como campeón absoluto. La lucha continúa aunque ya los espectadores saben quién es el que caerá. Es entonces, y porque la reunión ya está arreglada, que comienzan los dos gallos una danza sin tocarse casi, pavoneándose vaya, por la escena. Es el acuerdo tácito entre el poder y el pueblo; el trabajo entonces se presenta desde una perspectiva ideológica, pero de un supuesto dramaturgo, una ideología que intenta hacer que el público se dé cuenta, se percate de lo que acontece, un teatro político que acusa y señala, a veces a pesar de la lógica del espectáculo.

El final de la confrontación llega de la voz de la gritona del palenque; Gallardo se ha impuesto a Galloso:

Mujer: Señoras y señores, ya tenemos ganador. Un aplauso para el ganador. Hey, aquí somos gente honrada y se les pagará todo lo que apostaron. Hey chamaco, vete a cerrar las puertas, no nos vaya a pasar como en la prisión. Apúrenle.

Si la vida es injusta, si la vida se puede amainar, será el final el que no se puede evitar, y hacia allá conduce el final de este trabajo. A partir de una ilusión de historia, el trabajo se vuelve presente y contemporáneo por los textos, el sentido de lo planteado, y se perfila atemporal con su final, ucrónico, eterno.

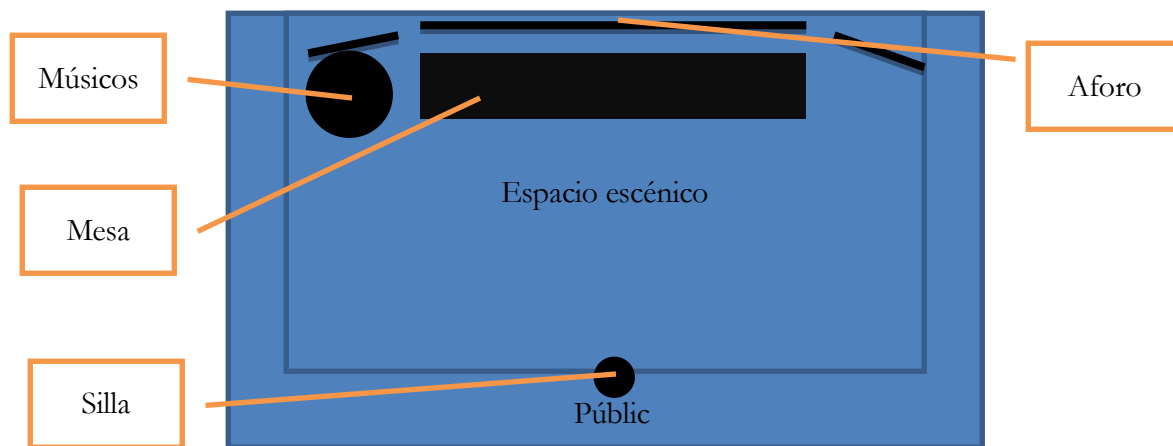
Una vez ganada la lucha, el dueño del gallo campeón recibe algo más que los dineros de su compadre, pues la mujer de este se le acerca provocativamente; el ganador se lleva todo, el perdedor la deshonra y la humillación. Así, la mujer y el dueño de Galloso comienzan una danza, un son y los personajes bailan a la par que el público lleva el ritmo de la pieza con sus palmas.

La irrupción de un nuevo personaje femenino con vestido negro genera que los dos compadres se fijen en ella; los dos se pavonean y buscan ganar los afectos de ese nuevo ser, cantan para conquistar a la fémina que recién llega, el público se identifica con las canciones, las conoce y las canta también.

La mujer danza con uno y otro, las mujeres la miran envidiosas, no saben todavía que con ellas también bailarán; al descubrirse el rostro del velo que lo cubre, se presenta la huesuda catrina, la muerte, la calaca tilica y flaca, la democrática muerte, ciega, justiciera muerte; ahora que los otros personajes la reconocen intentan huir de ella: “Déjame”, “Ahí se las dejo”, salen gritando a un lado y otro. Así todos corren hasta la salida de la escena, con lo cual llega el fin del trabajo.

### 5.18. *El circo del hombre*: Comparsa La Bulla

Reunidos en la plaza de armas,<sup>334</sup> en un escenario abierto parcial donde se establecerá una relación variable; algunas veces se mantendrá más oscuro el lugar en donde se halla el público, y otras se integrará y finalizará con una integración y un cambio espacial; en cuanto a la comunicación, se pasará de parcial a total y se dividirá la totalidad en varias partes o grupos.



En el espacio, al fondo, se encuentra una gran mesa; telas coronan la parte de atrás de la mesa; al centro de una de las telas, un gran escudo. La escenografía nos configura una cena, un palacio.

<sup>334</sup> Presenciado en el IX Festival Internacional de Teatro de Calle, Zacatecas 2010, el martes 19 de octubre, en la Plaza de Armas.

El espacio sonoro se hace presente: tambores resuenan en él y un ritmo de marcha; el público, ávido de participar, corea los tambores con sus palmas y así, sobre este espacio sonoro, un grupo de seres hacen su aparición hasta llegar en formación de dos filas al centro del escenario. El público, que sigue participando, ahora corea a voces que alguien que se ha parado se siente en los escalones de la plaza para que los deje ver; así sucederá en otra ocasión cuando un individuo se hinque y obstruya la visión de aquellos que se encuentran detrás de él.

La obra está compuesta de una serie de cuadros perfectamente coreografiados; así se constata cuando se escucha un grito y la formación se rompe dirigiéndose cada uno de los personajes a diferentes partes en apelación directa al público; enseguida le ofrecen algo a cada sección del público, con lo que intentan abarcar la totalidad del espacio. Un nuevo grito y entonces la formación de dos filas vuelve a realizarse; en esta formación, los personajes realizan una serie de movimientos coreográficos, una extraña danza.

Tambores, sonidos, círculos, trabajo de banderas, secuencias diseñadas que van mostrando una serie de técnicas y un manejo virtuoso de algunos elementos; también se comienzan a configurar dos grupos: músicos y actores. Los músicos oscilarán entre su espacio que les ha sido asignado y acondicionado con medios electrónicos de audio y mezclarse con los actores usando percusiones y metales.

Banderas y acrobacias al ritmo de percusiones –que se acentúan con el sonido armonioso del caracol– forman parte de este inicio, que se ha convertido en una presentación de los personajes o bien en una llamada, la cual es característica del teatro de calle, pues con ella “se llama la atención del transeúnte”, se anuncia para que se acerque y ocupe un lugar entre el público, para que ese día vea la historia que como en aquellos casos aquí todavía no comienza.

Durante este tiempo un ser ha estado desplazándose por entre el público, que se encuentra frontal al espacio escénico; el personaje avanza hacia a una silla que se encuentra precisamente en el centro del escenario, junto al público frontal. La presentación del rey, cuando arriba, genera que todos los demás personajes se acerquen a él e intenten tocarlo, recibir su gracia: incluso se colocan en línea para recibir el saludo real. Un fotógrafo de entre el público sale y se acerca al espacio escénico para sacar la fotografía que quizá esté en primera plana de cultura en algún periódico al día siguiente.

El rey y su corte se colocan para la foto; así lo harán dos veces más: posarán para el fotógrafo. Los personajes no son ajenos a quienes los rodean; el público forma parte, no de la corte, sino del pueblo, que es como lo nombra el Rey de la Carne: es “mi pueblo”, dice.

La obra tiene una estructura de cuadros; así, cada escena está construida de diversos cuadros, de donde resulta una estructura de presentación del cuadro; es decir, aparición del rey, saludos de la corte al Rey y discurso al pueblo, tres



cuadros que estarían y que conformarían una escena en sí; la situación es la construcción del soberano.

Rey: Yo soy el Rey de Hedonia,<sup>335</sup> el legítimo, este es mi reino, mi dominio y mi extinción, esta es mi corte, mi gabinete: Lujuria, Avaricia, Envidia, Soberbia, Ira, Gula, Pereza. Esta es mi corte, yo soy el rey de ustedes, mi pueblo, por lo tanto y para siempre exijo adoración.

El trabajo plantea una serie de cuadros que suceden en donde está la mesa; el rey invita a sus súbditos a ella, lo que lleva nuevamente a que con los manjares que degustarán en la mesa los actores, realicen malabares y canten; así, cada integrante de la corte saldrá un momento del espacio escénico y regresará con los manjares en sus manos. Cada coreografía ha sido muy bien delimitada. El llamado del rey a la mesa hace que todo los personajes vayan y se coloquen a sus costados; de pronto asistimos a la última cena, ceremonia litúrgica en que los personajes, después de la oración, comienzan a comer.

Al finalizar la cena los personajes se dispersan a diversos espacios de la escena; la Gula se ha llevado varios trozos de carne y la Envidia va tras ella con el fin de despojarla de sus alimentos, pero también desea poseer riquezas; ante la

---

<sup>335</sup> En el libro *Filosofía educativa: análisis crítico de una antropología cristiana*, se relaciona el hedonismo con el placer solamente, aquel que solo es asumido en el presente: “[...] El hedonista es un adicto que se embriaga del presente, ya que este es el único que le proporciona el néctar de la gratificación que lo hace feliz. El pasado y el futuro carecen de valor, ya que toda acción o deseo humano pretenden hacer placentero el presente” (Carpio, 2003, 11). Pero ver el hedonismo solamente desde esta postura cercena sus posibilidades, aunque en la obra es esta postura del placer solamente la que prevalece; pero “una filosofía hedonista implica un estilo de vida orientado a buscar el disfrute y a “sacarle el provecho” a las cosas que nos rodean. No expresa, como creen algunos, una conducta irresponsable y descontrolada” (Riso, 1996, 65).

imposibilidad de obtener lo que desea va con el rey para “informarle” que Gula se ha llevado toda la comida; todas las miradas se dirigen a ella, y cuando el Rey se acerca, le arroja comida y más comida, mientras el verdugo la forza a seguir comiendo; es entonces cuando Envidia puede quedarse con la comida de Gula, quien chilla como puerco. Estos cuadros suceden de manera simultánea con lo cual existen varios focos de atención.

Gula sola en el centro de la escena con grilletes en sus piernas comienza a cantar: “Me siento sola, los podría devorar, contigo voy a empezar, abrir, comer, devorar”; mientras, se acerca a diversas zonas de los espectadores. A pesar de los aplausos del público, del pueblo, los demás personajes le siguen diciendo gorda.

Después el rey canta, y así se sucederán diversos cuadros de canto durante la representación. De esta manera cada cuadro se va sucediendo. Durante la cena, la Soberbia se levanta y propone un brindis, y quizá algo más, pero es callada por los demás comensales:

Soberbia: Quiero aprovechar, ahora que están todos aquí reunidos, todos tan felices, tan relajados y tranquilos, para ofrecer un brindis a nuestro gran rey que tan inteligentemente nos gobierna día con día. Más yo me pregunto qué pasaría si una...

La cena continúa, beben y beben hasta saciar todos sus apetitos; los tambores suenan y ellos brindan una y otra vez, y acentúan con su copa cada fin de compás

hasta terminar desplomándose sobre la mesa y sufriendo los estragos de la desmesura. Así amanece, comienza un nuevo día. Si bien la cena pareciera tener un principio y un final, deja en la mente un resabor a eternidad, de vaho que no se aleja, a humedad. Estamos en la misma escena siempre, en el que el tiempo se diluye, se vuelve eterno, se destemporaliza del tiempo cotidiano.

Los personajes se abren de la mesa y realizan diversas acciones de frente a los espectadores. Terminan desechos en el suelo, uno a uno se levanta y recorre el camino alrededor de los cuerpos de sus compañeros, Lujuria reparte sus caricias, Envidia roba los objetos que desea, y un niño de entre el público grita “no se estén peleando” ante dos de los personajes que luchan por un objeto. Pereza y Gula, poniéndose de acuerdo, invitan a los espectadores a dormir, recostándose uno en el otro, incitándolos a bostezar. En algunas ocasiones los carros que pasan a espaldas de donde el público está colocado no permiten escuchar bien la voz que de las bocinas sale. Una música acompasada, casi una invitación a dormir comienza a sonar; le toca el turno a la Pereza. Es una coreografía que finaliza coronada por el aplauso del público. La invitación constante por los diversos pecados a ser partícipes de ellos genera que se ponderen no las acciones o los personajes, que nos conforman un estado: se pondera el ambiente como tipo de drama. Durante todo el trabajo existe solamente una línea de acción, que es hacer partícipe al público de los excesos de los pecados de manera cronológica, pues participamos de una larga cena que se extiende por días, meses, años, no se podría precisar el tiempo exacto, quizá su tiempo es la eternidad, mientras exista el hombre.

En el cuadro de Lujuria, ella baila; el Rey, acercándose a ese cuerpo que ondula ante los ojos del público, arenga al sexo masculino con palabras tales como: “Qué no hay hombres aquí, miren lo que tengo para ustedes”; Lujuria danza una música árabe, *belly dance*, que se transformará en una cumbia; movimientos ondulantes y velos son sus elementos. Así, también, el Rey, sin ser un presentador, presenta a diversos pecados.

El Rey nos anuncia el siguiente cuadro: “No se equivoquen, el dinero es lo importante, el verdadero dios es el dinero”, música de trombón y paraguas intervienen, en tanto elementos, para este nuevo cuadro. El cuadro sigue acompañado de un juego de luces. La música aumenta cada vez su ritmo y con ello presentimos que se va acercando su final; el rey nuevamente vuelve a decir: “Dinero, el dinero es lo importante, dinero para todos”, mientras le arroja a los espectadores monedas de chocolate.

Ahora será el turno de Ira, que vendrá en forma de lucha. Los personajes, junto con el público, corean “pelea, pelea, pelea”, y dicho esto dos de los personajes se enfrascan en una lucha. Cada uno de los personajes se enfrenta; algunos a pie y otro usando elementos de circo, como el monociclo; ya antes, Gula y Envidia habían realizado ciertas artes de equilibrio en sus cuadros.

A continuación el rey incita a la pelea: “Eso no es pelea, el pueblo quiere ver sangre, verdad que el pueblo quiere ver sangre y nosotros al pueblo le damos lo

que pide”; una vez dicho esto dice: “Soberbia, Lujuria, Gula, Capataz, Duende verde, Hombre de las nieves, Ira, Pereza, Envidia y Avaricia, y ustedes peleen ahora”; es el momento en el que Ira se enfrentará a todos y los irá venciendo uno a uno. Una vez que la gigante de Hedonia ha derrotado a todos los demás personajes, levantan a un espectador y será él quien se enfrente contra Ira y la derrote.

El último cuadro es antecedido por un discurso sobre la libertad y los derechos del Rey; su séquito le festeja con un regalo para él por su cumpleaños: una marioneta, un guiñapo de hombre pequeño:

Rey: Esta es la fiesta de la carne, el carnaval.

Baile, manipulación de la marioneta.

Rey: La figura del hombre, aquí es donde el pueblo se levanta y participa en la burla y la sorna del hombre paseándola entre las miserias humanas. Todos lo lujuriosos, los perezosos, los avariciosos, vengan al carnaval, es suyo, levántense, hagan gozar, tienen sed anidada en sus corazones, vengan todos. Levántense, carnales. Levántense. Levántense, es el tiempo de la carne que esperamos, la miseria humana, todos, hombre y mujeres, jóvenes no hay nadie que se detenga ante el poder de la carne, el carnaval ha llegado ante ustedes. Todos se levantan. Carnaval.

Los espectadores se levantan uno a uno, juegan con los actores, con los personajes, los rodean, la música incita a correr, bailar, reír, disfrutar, suena *ska*. Los fuegos artificiales apoyan el estado de fiesta que se está creando. Los más jóvenes entre el público hacen círculo alrededor de algunos personajes, mientras se escucha la voz del Rey, quien grita: carnaval.

Público y actores se encuentran mezclados; el espacio escénico ha sido invadido por aquellos que durante cerca de una hora y media se encontraron sentados observando atentos. Círculos varios y diversos se conforman, un vicio/pecado al centro, la Gula, invita a comer; la Avaricia alecciona sobre su gusto; la Ira ordena, manda, ofende; la Lujuria regala prendas íntimas; cada uno va concluyendo. El público se acerca a ellos, los toca, les habla, juega y se divierte. Este momento concluye cuando un cambio musical anuncia el final.

La música calla.

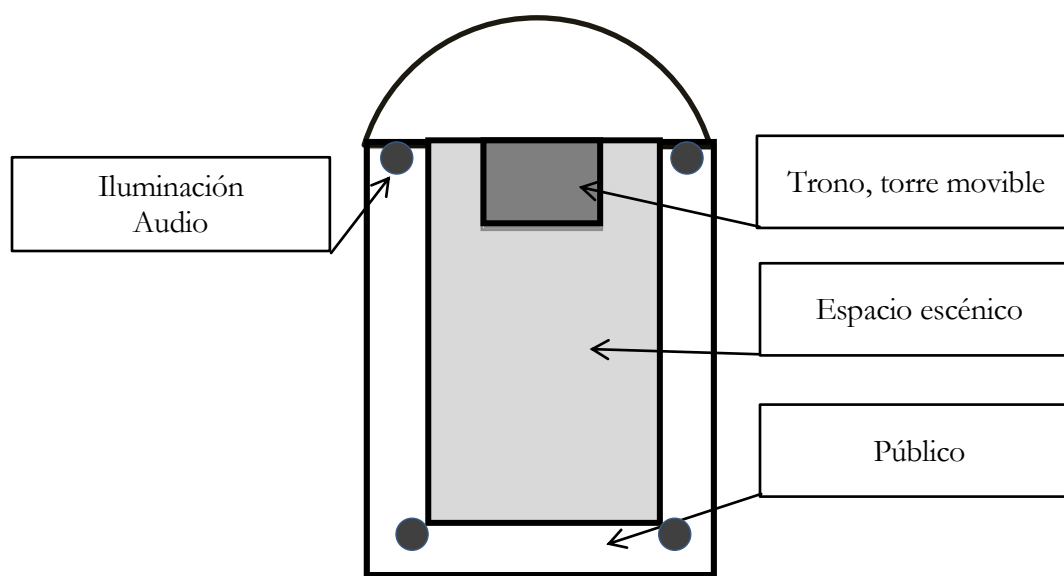
Rey: Este es el pueblo de la carne y este es el pueblo de Hedonia, no hay otro rey, ni otro pueblo, ni otra consorte la noche... no te resistas, solo uno quiere hacer justicia.

Sobre zancos ha dicho este que es sus Últimos textos:

Rey: Esta es la noche y su Rey, su corte, no te resistas. Un aplauso para su perdición y su vicio... esta noche es de ustedes, gracias.

### 5.19.A *las vueltas del reino*: La Ciénega Teatro

Una lona sobre el suelo<sup>336</sup> indica el espacio de representación: una herradura, un espacio en comunicación abierta, parcial. La lluvia, que caería en algunos momentos, y que ya asomaba, no fue suficiente ni siquiera a su arribo para que los congregados abandonaran la ficción, los cuales, sentados en el suelo de la plaza, presenciaban o presenciarían. Una torre colocada al fondo del espacio escénico delimitaba el espacio de ficción; detrás de ella los actores vestían a sus personajes.



Música y la aparición de un personaje que con máscara se dirige a los congregados en la más clásica postura de un narrador y presentador del mundo ficcional; los personajes de la obra corresponden en general, al igual que este que

<sup>336</sup> Presentado en el IX Festival Internacional de Teatro de Calle, Zacatecas 2010.

primero aparece, a personajes con carácter fijo, plano. Una botarga en cuyo estómago vemos el nombre por el cual se refieren al personaje, el de la máscara, que anunciará el inicio:

Gordillo: Su atención todo el mundo, bienvenidos a este reino, este es el Reino sin Nombre, un lugar en donde siempre ha reinado la paz, la tranquilidad, la calma y sobre todo la felicidad, sin embargo desde hace no mucho tiempo, este reino, el Reino sin Nombre, se encuentra pasando por un apocalipsis terrible. Y toda la paz, la calma, la tranquilidad y la felicidad se han visto ensombrecidas por una maldad terrible, por un desasosiego sin control. Pero todo ello tiene un principio al cual le estamos buscando su final. Su atención por favor, esta es nuestra tercera llamada, tercera, comenzamos.

El anuncio de este presentador es en apelación directa al público; les advierte lo que verán, es decir, sitúa en un estado de cosas; podríamos decir que la obra es correspondiente, por este texto, a una estructura metateatral; pero los personajes nunca develan su faceta de actores, así que más bien correspondería a un metradrama, en donde Gordillo es un presentador voyerista y comentarista, es decir, en honor la verdad, un seudodemiurgo.

Oraz y Enoc, fieles sirvientes del reino, hacen su entrada a la salida de Gordillo; estos dos personajes-público, los graciosos de la obra, quienes se encargarán todas las veces de enredar y desenredar los enredos que provoca. Otro personaje



que entra a escena es Alaf, oráculo del reino, caracterizado por su ceguera.<sup>337</sup> Los últimos en aparecer son los personajes femeninos, y como en los casos anteriores nuestro narrador ha mencionado el nombre y la actividad que desempeñan cada uno de ellos, que entran:

Gordillo: Y ellas, ellas son las protagonistas de esta historia.

Los dos sirvientes dan vuelta a la torre y aparecen, sobre ella, dos personajes femeninos: la reina, Eleonora, y el brazo derecho de la reina, Arpía. Soberbias, testarudas, tercas; son características de estos dos seres que ahora el público conoce. Seres con poder y dotes mágicos, capaces de controlar al pueblo con sus hilos también mágicos que envuelven los cuerpos de aquellos que habitan el Reino sin Nombre. Cada negativa por parte del pueblo será motivo suficiente para que sean amenazados, amordazados, apabullados por los poderes mágicos de estos seres.

Ante cada anuncio que da la reina le sigue un redoble de tambor; ante cualquier negativa o acción que no les guste; con los poderes mágicos que tienen los dos personajes femeninos, manejan a su antojo los cuerpos de los personajes masculinos.

---

<sup>337</sup> Al igual que el adivino griego Tiresias, quien media entre hombres y dioses.

La historia versa sobre el matrimonio de la Reina Eleonora con el Rey Alicante, quien solo se menciona (personaje ausente), así que todos los súbditos tienen que participar de la preparación de la ceremonia. Pero un vestido estropeado, el de boda, genera que la reina mande a las mazmorras a sus súbditos, y los consejos de Arpía generan que Eleonora se interne en una travesía en busca de la mitológica sirena Simai; en su ausencia, y con la esperanza y seguridad de la muerte de Eleonora, Arpía se coronará reina del Reino sin Nombre. El regreso de la antigua reina provoca una lucha por el poder en donde termina venciendo Eleonora a la arpía de Arpía.

El trabajo se plantea siempre en el espacio escénico acotado; los personajes son descritos por el narrador, seudodemiurgo que hemos mencionado, de nombre Gordillo. Ciertos aspectos repetitivos son usados para hilar la historia; los sirvientes, los que generan los conflictos, el oráculo y Gordillo; este último, con quien además existe una identificación, desde una perspectiva cognitiva de extrañamiento, pues sabemos más de la historia y de lo que sucede –y de los personajes gracias a que él sabe más y lo comunica al público cuando lo comenta.

Otro punto que debe resaltarse es el juego temporal cuando Gordillo se dirige *ad spectadore*, ya que los diversos personajes que acompañan la escena se pausan, mientras Gordillo narra o comenta; esta acción va precedida de un redoble de tambores.

Protagonista y antagonista, como bien lo anunciará Gordillo, son Eleonora y Arpía; esta última utiliza la baja autoestima de la Reina para llenar su mente de

pensamientos que la hacen dudar del amor que su pueblo le profesa: “Los súbditos están enojados contigo”, “ya no te quieren”, “dicen que solo quieres casarte en lugar de buscarle un nombre al Reino sin Nombre”. A la par, infunde miedo en los súbditos de la Reina, quien confundida por Arpía, que es su brazo derecho, no acusa recibo a los comentarios que intentarán hacerle llegar sobre Arpía.

Otra función del narrador es repetir cierta información que hace que aquellos que no estaban al inicio de la representación puedan, en la medida de lo posible, seguir el hilo de esta historia.

El vestido roto –después nos enteraremos que por Arpía– hace que la reina haga su travesía, aunque esa salida no es sino un recorrido por los fondos del castillo en búsqueda de la sirena Simai; es así como en la búsqueda de la mitológica sirena, la reina se embarca en un carromato con llantas que es conducido por el ciego oráculo, lo que genera un espacio múltiple y simultáneo, espacios que son generados a partir del decorado verbal o bien con la utilización de algunos elementos que lo conforman; los súbditos de la ahora autoproclamada reina Arpía, serán los encargados de generar los espacios, además de que en algunos casos utilizan disfraces para generar la ilusión de mar, no en el público, sino en la reina Eleonora; peces y dragones son creados por ellos.

Mientras, Arpía dicta leyes y normas, genera una represión, que de alguna manera nos presenta una perspectiva ideológica, pues Eleonora también se presenta

como un personaje déspota y soberbio cuya diferencia radica, quizás, en el derecho divino.

Arpía: Yo la reina, decreto que a partir de ahora se prohíbe hacer cualquier ruido, y eso incluye hablar, será conducido a las mazmorras con la reina.

La batalla final ocurre en el centro del palacio, que es el centro del tapete, frente al trono, y en ella las dos protagonistas se debaten usando al pueblo como arma para vencer a la otra; así, el pueblo, es decir los súbditos, quedan aprisionados en el medio de las ambiciones de las dos contendientes a la corona del reino Sin Nombre.

El trabajo concluye con un extrañamiento por parte de la reina Eleonora, una vez que ha derrotado a Arpía, sobre Gordillo, quien, dirigiéndose al público, explica los últimos días y sucesos, mientras Eleonora pregunta: ¿Con quién hablas Gordillo?, jugando con los dos niveles; así entendemos que de no ser por Gordillo el público no existiría en esa historia.

Pero al igual que los dos niveles que hemos identificado, el espacio escénico se extiende en espacios latentes y ausentes; voz en *off* y miradas hacia afuera del cuadro escénico ayudan a generar un espacio que se prolonga y el cual no vemos, aunque vemos al público, así como la mención de reinos de donde vendría el

esposo de la reina: un lugar muy lejano, el reino de Ikor, que es a donde la reina se dirigirá sobre el final de la obra.

El trabajo se configura desde el tema del poder; el espacio se tematiza como un lugar que se debe poseer, pues es el reino el cual se posee; mientras que el tiempo se tematiza como eterno, asistimos a una historia, una fábula, una reflexión que es contada por Gordillo. Se tematiza así, sobre todo el tema de la ambición, en donde también los personajes ambicionan poder, felicidad, claridad.

## 5.20. *Tres cerditos y laminitas*: Del Nabo Teatro Desenfadado

“Somos teatro desenfadado”,<sup>338</sup> *slogan* o frase de batalla de este grupo. Una carreta y la historia de los tres cerditos, un espacio abierto total; si bien el trabajo se dirigía principalmente hacia el frente y los costados, el público, sentado atrás, podía seguir el trabajo perdiendo algunos detalles, al igual que le sucedía a los de los costados.

Sobre la carreta, un grupo de músicos con máscara acompañaban la narración del cuento; no pretenden ser actores, por lo menos es lo que dicen, y sus máscaras, que uno a uno se irán quitando, no son personajes que ya existen en el pancracio<sup>339</sup> de la lucha libre en México. Música y canciones componen el inicio de este trabajo; problemas técnicos también, los cuales se extenderán durante el transcurso del trabajo; voz mediatizada por un micrófono primero y después por un megáfono, con el cual también cantarán;<sup>340</sup> además, se hará una justificación al presentarse el actor, narrador y cantante: “Como estamos totalmente en vivo, en avenida independencia”. Dos canciones y la historia comienza a narrarse, entre

---

<sup>338</sup> Se presentó en el IX Festival Internacional de Teatro de Calle, Zacatecas 2010.

<sup>339</sup> El DRAE define pancracio: (Del lat. *pancratium*, y este del gr. παγκράτιον). 1. m. Combate gímnico de origen griego, que estuvo muy de moda entre los romanos. La lucha, el pugilato y toda clase de medios, como la zancadilla y los puntapiés, eran lícitos en este combate para derribar o vencer al contrario.

<sup>340</sup> Nos recuerda a Tom Waits cuando interpretó Chocolate Jesús, de su disco *Mule Variations* (1999), durante una presentación con David Letterman.

muletillas verbales, despojándose el propio narrador de la máscara y colocándose una nariz roja.

La historia es la de Silvestre B de bueno: “Déjenme platicarles que era un personaje bien bonito y bien buena onda ¿Cómo era este personaje?”, dice. Utiliza cada tanto la apelación directa al público para preguntar ciertas cosas de la obra; aprovecha los comentarios que hacen para comentar a su vez y hacer algunos juegos con el público. La primera parte es donde Silvestre se compra una hamburguesa, se la come y esto lo hace porque tiene sus 50 varos para comprarse su cajita feliz; esta es toda la primera parte de la historia, que concluye cuando el narrador solicita un aplauso y reclama algunos comentarios burlescos que realiza un público de adolescentes reunidos y sentados alrededor de una estatua.

La siguiente parte tiene comentarios políticos, estereotipados. Esta segunda parte de la historia es la mezcla de Silvestre con los tres cochinitos. El trabajo está basado en el cuento ¡La verdadera historia de los tres cerditos! Por S. LOBO, según se la contaron a Jon Scieszka (1991), y en esta ocasión nos la contará el narrador de este grupo de teatro, o quizá el propio Jon; la historia de este último dice así:

Seguro que todos conocen el cuento de *Los tres cerditos*. O al menos creen que lo conocen. Pero les voy a contar un secreto. Nadie conoce la verdadera historia, porque nadie ha escuchado mi versión del cuento.

Yo soy el lobo Silvestre B. Lobo. Pueden llamarme Sil.

No sé cómo empezó todo este asunto del lobo feroz, pero es todo un invento. A lo mejor el problema es lo que comemos. Y bueno, no es mi culpa que los lobos coman animalitos tiernos, tales como conejitos, ovejas y cerdos. Así es como somos. Si las hamburguesas con queso fueran tiernas, la gente pensaría que ustedes son feroces, también. Pero, como les decía, todo este asunto del lobo feroz es un invento. La verdadera historia es la de un estornudo y una taza de azúcar. ESTA ES LA VERDADERA HISTORIA.

Hace mucho, en el tiempo de "Había una vez", yo estaba preparando una torta de cumpleaños para mi querida abuelita. Tenía un resfriado terrible. Me quedé sin azúcar. De manera que caminé hasta la casa de mi vecino para pedirle una taza de azúcar.

Pues bien, resulta que este vecino era un cerdito. Y además, no era demasiado listo, que digamos. Había construido toda su casa de paja. ¿Se imaginan? ¿Quién con dos dedos de frente construiría una casa de paja? Desde luego, tan pronto como toqué a la puerta, se derrumbó. Yo no quería meterme en la casa de alguien así como así. Por eso llamé: –Cerdito, Cerdito, ¿estás en casa?

Nadie respondió. Estaba a punto de regresar a mi casa sin la taza de azúcar para la torta de cumpleaños de mi querida abuelita. Entonces me empezó a picar la nariz. Sentí que iba a estornudar. Soplé. Y resoplé. ¿Y saben lo qué pasó? La dichosa casa de paja se vino abajo.



Y allí, en medio del montón de paja, estaba el primer cerdito, bien muertecito. Había estado en la casa todo el tiempo.

Me pareció una lástima dejar una buena cena de jamón tirada sobre la paja. Por eso me lo comí. Piensen lo que harían ustedes si encontraron una hamburguesa con queso. Me sentí un poco mejor. Pero todavía me faltaba mi taza de azúcar.

De manera que me dirigí a la casa del siguiente vecino. Este vecino era el hermano del primer cerdito. Era un poco más inteligente, pero no mucho. Había construido su casa con palos de madera. Toqué el timbre en la casa de madera. Nadie contestó.

Llamé: –Señor Cerdo, señor Cerdo, ¿está usted ahí?

Me contestó a los gritos: –Vete lobo. No puedes entrar. Me estoy afeitando el hocico.

Apenas había puesto mi mano en el picaporte de la puerta cuando sentí que venía otro estornudo. Soplé. Y resoplé. Y traté de taparme la boca, pero lancé tremendo estornudo. Y no lo van a creer, pero la casa de este individuo también se vino abajo como la de su hermano. Cuando el polvo se disipó, allí estaba el segundo cerdito –bien muertecito. Palabra de lobo. No necesito recordarles que la comida se echa a perder si se la deja al aire libre. Por eso hice lo único que podía hacerse. Cené otra vez. ¿Acaso ustedes no se hubieran comido otra hamburguesa con queso? Me empecé a sentir horriblemente lleno. Pero estaba mejor del resfriado. Y todavía no había conseguido esa taza de azúcar para lo torta de cumpleaños de mi querida abuelita.

De manera que me dirigí a la siguiente casa. Resultó ser el hermano del primer y segundo cerdito. Debe haber sido el genio de la familia. Había construido su casa de ladrillos. Toqué en la casa de ladrillos. Nadie contestó.

Llamé: –Señor Cerdo, señor Cerdo, ¿está usted ahí?

¿Y saben lo que me contestó este puerquito grosero?

–¡Fuera de aquí, Lobo! ¡No me molestes más!

¡Vaya falta de modales!

Probablemente tenía un saco lleno de azúcar. Y ni siquiera quería darme una tacita para la torta de mi querida abuelita. ¡Qué cerdo! Estaba a punto de regresar a casa y quizás hacer una tarjeta de cumpleaños en vez de una torta, cuando sentí nuevamente mi resfriado. Soplé. Y resoplé. Y estornudé una vez más. Entonces el tercer cerdito gritó:

–¡Y que tu querida abuelita se siente en un alfiler!

Normalmente soy un tipo muy tranquilo. Pero cuando alguien habla así de mi querida abuelita, pierdo un poquito la cabeza. Por supuesto, cuando llegó la policía, yo estaba tratando de tumbar la puerta del cerdito. Y en todo el tiempo, seguí soplando, resoplando, estornudando, armando un verdadero escándalo. El resto, como dicen, es historia. Los periodistas se enteraron de los dos cerditos que había cenado. Pensaron que la historia de un pobre enfermo que iba a pedir una taza de azúcar no era muy interesante. De manera que se les ocurrió todo eso de “Soplidos y resoplidos y te tumbo tu casa”.

Y me convirtieron en el lobo feroz. Eso es todo. La verdadera historia. Me hicieron trampa. Pero tal vez tú puedas prestarme una taza de azúcar.

El narrador no tiene la intención de ser el autor, quien parte de la idea de contar una historia como a él se la contaron. En cuanto a los errores que marca el destino, por ser un trabajo en vivo, me preguntaría ¿qué trabajo teatral no lo es?; cuando el narrador se equivoca o se traba durante un comentario, los músicos, que se encuentran arriba de la carreta, lo hacen evidente con una tonada musical.

El trabajo intenta ser desenfadado, pero lo que se nota es una falta de rigor; si bien la intención no es errada, la concepción técnica de abordaje es bastante pobre. Es un trabajo callejero y no teatro de calle, una argamasa de conceptualizaciones, pero sin llegar con ninguna de ellas a generar un desdoblamiento; en fin, no es teatro.

Este trabajo es un ejemplo de que abordar la calle no es sencillo, aunque a veces se piense que hacerlo requiere menos rigor que la sala; nada más equivocado, como quedó en evidencia en esta presentación; de pronto fue mucho más interesante lo que pasaba atrás de la carreta o bien la venta de alguna golosina o, ante esa marabunta de escolares secundarios, festejar las ocurrencias con las cuales los jóvenes se burlaban del narrador, o lo retaban, mientras él, claro, intenta empatizar, o los reta también, con lo cual durante algunos momentos el

trabajo se fue hacia un abismo de incongruencias que alejó poco a poco a los que estábamos presentes.

## 5.21. *Zaicocirco*: Luna Morena

Por entre las calles y callejuelas,<sup>341</sup> entre los huecos que forman los arquitectos para transitar vehículos y transeúntes, sonidos pasan que cobran un sentido musical en los oídos de quienes detienen su andar para escuchar; curiosos unos, que los hay, se acercarán a la fuente de aquellas líneas melódicas. Si decides hacerlo, acércate, verás a un grupo de seres que con instrumentos en sus manos tocan diversos géneros musicales mientras caminan dirigiéndose, como después se verá, a un espacio acordado. Allí, si se ha acordado desde antes, estará ya un público dispuesto y esperando; entonces estos músicos personajes tomarán el centro del espacio, un espacio abierto parcial; no es un espacio encontrado, es un espacio dispuesto para la presentación; el equipo de sonido y las torres de luces así lo delatan.

Acompañando a estos músicos que se acercan, vienen zanqueros, malabaristas y bufones, todos ellos en comitiva, en pasacalle, acercándose a ese público ansioso que los rodea y los deja transitar por sus calles.

En esta presentación el espacio es un templete; un año antes se realizó a dos cuerdas de allí y en el mismo festival, pero ahora les han asignado el espacio principal; música y rutinas de circo clásicas será lo que se presencie durante cerca de dos horas.

---

<sup>341</sup> Se presentó en el IX Festival Internacional de Teatro de Calle, Zacatecas 2010.

Ya en el templete, una docena de músicos maquillados como neo-clowns tocan diversos instrumentos, piezas tradicionales, jazz, batucada, blues. Abajo, zanqueros se mueven en un espacio delimitado; a veces sacan personas del público para que bailen con ellos. Los personajes músicos tocan pieza por pieza, y a cada una corresponde un acto circense. Un juego de luces ayuda a generar la atmósfera de fiesta que proponen.

Uno de los músicos funge como director o anfitrión y presentador de lo que se irá escuchando; da la bienvenida y hace la presentación de los elementos, así como dirige algunas de las rutinas que se verán. El malabarista anda en monociclo, trabaja con una bola de cristal, *pows*, boleadoras con fuego. El presentador presenta, separa al público en busca del lado que aplaude más, y busca un nuevo director para la orquesta.

El trabajo es un concierto en donde la plástica del maquillaje y el vestuario llaman la atención de los espectadores; zanqueros, malabaristas y bailarinas ayudan a sostener el trabajo conjuntamente con una serie de gags de circo. Los músicos se relacionan entre sí, bailan y proponen algunos juegos al público, así como los acróbatas y malabaristas realizan varias secuencias.

Intentan generar un espacio de fiesta, mejor logrado un año antes, cuando estaban en cercanía con el público; aquí el templete y la separación que existe entre ellos y el público, necesaria para que los zanqueros se desplazaran, generaba que se asistiera a un concierto.

Pero podríamos mencionar que el trabajo consta de dos momentos; el segundo y más corto que el primero, empieza en el momento en que los músicos, y en fin todo el colectivo, dan por concluida la presentación y en pasacalles se dirigen hacia su hotel. El público los rodea, se mezclan, no existe un espacio definido, no un prediseño; las miradas de los músicos para irse poniendo de acuerdo con qué tocar, se mezcla con las miradas de aquellos que observan; alguien se acerca y se toma fotos con ellos; los zanqueros se han abierto a un lugar un poco más despejado y allí continúan bailando. Es una fiesta, la gente ríe, los vecinos salen a observar qué sucede, y algunos se quedan bailando con el colectivo, que se abraza, grita. Y así la fiesta se hizo un rato, en la esquina de una iglesia, porque este ya no es un concierto, es la música que ese día suena para esta fiesta que ese día se dio en la calle.

## 5.22. *Cielo rojo, Ayapín, cielo rojo*: Todo Terreno Teatro

Anteriormente el montaje fue realizado por la Compañía Estatal de Teatro de Calle del Instituto Sinaloense de Cultura.



Este trabajo, escrito y dirigido por Juan Mendoza, aborda la temática de la conquista y fundación de la ciudad de Culiacán allá por 1531, por las manos y armas de Nuño de Guzmán. La idea del trabajo fue tomar a una figura, perdida en el tiempo y ni siquiera recordada por estas generaciones: Ayapín, último caudillo Tahue, quien, como Cuauhtémoc en la meseta central, perdiera la vida a manos de los conquistadores, vida que fue desmembrada frente a la iglesia Catedral de la ciudad y que fue testigo de cómo la sangre de este combatiente era transpirada por la tierra caliente, para así pintar los cielos de la ciudad hasta la fecha.



Desde la dramaturgia se propone una cronología, y la puesta lo rescata; el espacio rectangular plantea una comunicación abierta parcial, fija, con dos lados para que se coloque el público; lo que serían los extremos más largos sirven para este objetivo; en los extremos más cortos el grupo ha dispuesto los diversos elementos que son necesarios para la representación.

La obra abre escénicamente con una llamada o texto dirigido a los espectadores, en donde se les da la bienvenida y se les informa lo que van a presenciar; de alguna forma este texto también intenta perfilar el punto de vista del público, ya que el mismo termina con las frases:

Actor:

[...] La conquista es lo que hace que este día estemos reunidos aquí, no somos indígenas, ni españoles, somos mexicanos, mezcla de culturas.

La historia entonces da inicio, dos grupos son identificados rápidamente, tahues y españoles, quienes rodean los extremos del espacio escénico; así, es un espacio escénico único con escenas simultáneas; la acción de los dos grupos es un peregrinar, lento y atento, en búsqueda, cada uno, quizás del otro; la búsqueda del espacio para estar, para ser. El grupo indígena lleva antorchas, elementos naturales, en cambio el grupo de españoles, que no lo son tanto, van con caballos y lanzas, pues es una convención escénica –para ser españoles solamente tienen que hablar castellano y para ser indígenas solamente tienen que pronunciar su

lengua o algo semejante—; así, morenos los españoles, van acompañándose de un grupo de caballeros en figuras en madera que, jalados por uno de ellos, representan toda la expedición que conquistó la vasta zona noroeste del México actual.

Al igual que con la lengua, existe otra serie de convenciones que se usan para definir espacios; el canto representa el lugar que habitan los indígenas, y una bandera el espacio en donde se aposenta el campamento español; más adelante una maqueta de ciudad será suficiente para realizar la construcción de la misma y también poderla llevar en andas para trasladarla a las tres veces que Culiacán se fundó antes de encontrar un lugar libre de mosquitos y sin inundaciones.

La obra se presenta como una aventura, un drama de acción; son los sucesos los que van detonando cada una de las acciones y situaciones. Es interesante notar la relación que el espacio patente guarda con el latente, el cual si bien es construido por el público, es imposible no ver cuando el actor sale y se dispone a tomar los implementos con los que entrará a su siguiente escena; así, el público observa también a los actores en su recorrido entre bastidores, o bien algunas veces podrá colocarse el público atrás de este espacio y su punto de visión transformará su comprensión de la obra; no se intenta en ningún momento seguir una línea realista; los personajes se estilizan, pero siempre son de carácter fijo, y su caracterización depende de técnicas explícitas, tanto que en algunos casos parecen caricaturas; existen alusiones a pinturas iconográficas, que son referencias a la cultura pop y al cine. El final de la obra tiene relación con la fiesta

y la cerveza, la banda y el olvido, todo esto propio de una cultura sinaloense que se esfuerza por mantener vivo el olvido.

El manejo del tiempo en la obra es cronológico; a veces como nexo se hace uso de la ralentización del tiempo, pero esto es un efecto manejado con el fin de generar un impacto en el público, ya que se acaba de salir de una secuencia de batalla, fundación y bautizo, escena toda esta vertiginosa, contrarrestada con un movimiento lento para la construcción y salida de algunos personajes. Si bien la obra refleja un evento histórico, el manejo del tiempo, por los elementos con los cuales se trabajan, sitúa a la obra en los códigos atemporales que fueron dejados, o bien en la reinterpretación; así, lo histórico tiene visos de contemporáneo, y acaba en una contemporaneidad con cerveza en mano. Una distancia compleja y simultánea.

El público no es ajeno a los actores; a veces son los indígenas que atacan, la naturaleza que avasalla, los súbditos que presencian, los invitados a la fiesta, testigos siempre de honor del espectáculo; para algunos la historia es solamente un cuento de amor imposible entre dos indígenas enamorados; para otros, indignados, es ver la conquista y sentir dolor; para algunos más, y quizá la mayoría, es esta una obra divertida, un recordatorio de nuestro estar, de lo que somos y de aquello que nos compone.



## 6. Conclusiones

Han pasado muchos años desde aquellos días lejanos en que un grupo de nuestros antepasados se reunía alrededor de una fogata para contar así las historias de sus días, las del acontecer dormido que es el pasado y que, cuando son avivadas por el aliento que expide aquel que narra, adquieren vida, se vuelven parte, se hacen presentes. En ese devenir ha cambiado mucho el teatro, ha visto demasiados amaneceres, se ha cubierto del oropel de la tecnología, pero en principio lo rige la misma “pobreza” de elementos: un espacio y un tiempo compartidos en los que alguien acciona con su cuerpo y con su voz, mientras otro lo observa.

A pesar de todo, el fenómeno sigue siendo aún indescifrable. Sobre él se escriben páginas y páginas, se habla, se comenta y se charla en los cafés, en los lobbies, en las casas, en los salones de clases, pero sobre todo se habla en la escena, se dice, se pretende asir el concepto, la técnica, la convención; se intenta creer y lograr que el otro crea, y cuando esto sucede, el indescifrable fenómeno y la esperanza de comprenderlo asoma a los ojos y alumbra la vida de los participantes; luego cambia y muta, se transforma en su tiempo y en su espacio. Pasaron muchos años desde aquel espacio griego, y luego de aquella interpretación latina, siglos y siglos del devenir eterno –así nos lo parece– de la humanidad.

El espacio teatral siempre es una convención, el teatro en sí mismo lo es. El teatro de calle es la utilización de esa convención en un espacio construido por la

modernidad, por la cotidianeidad, por la civilización, pues calle, lo que es calle, no existe sino cuando la civilización aparece, cuando el hombre se unió a otros y así imperceptiblemente se convirtió en tribu, en pueblo, en ciudad. Replanteamiento de esas viejas recetas ya empleadas anteriormente, en la calle el cuerpo social humano se reúne y confluye.

Una de las particularidades del moderno teatro de calle, su posición sociopolítica, es que cualquier ciudadano que tenga acceso a la calle lo tiene asimismo a un espectáculo de teatro de calle. De ahí que este tipo de teatro sea absorbido, algunas de las veces, por los gobiernos y sea disfrutado por la sociedad en general.

Por teatro de calle no debemos entender --y eso es lo que hemos tratado de explicar en las páginas que han ido quedando atrás--, una disciplina diferente al teatro, ese que goza del privilegio de ser nombrado sin cuestionamientos, el teatro normalizado, familiar a la costumbre de la sala, pues siempre que exista la convención escénica que se cifra en la dicotomía actor/personaje, se implantará el fenómeno teatral. Mas sí deben apuntalarse ciertas particularidades para esta forma de hacer teatro. Cuando se menciona el teatro de calle se piensa en él como un fenómeno apto para todo público, debido a su carácter público, es decir, al espacio que se ha elegido para su presentación, y que lo condiciona. De ahí que haya espectáculos que abordan temáticas de fantasía, moralistas, que intentan, quizás, perturbar lo menos posible a la sociedad que los presencia: Caballeros y dragones y El abuelo Juan son dos ejemplos de esto; pero, como ha quedado demostrado en

las páginas de esta tesis, no está orientado el teatro de calle solamente a este tipo de trabajos; basta mencionar el Living y su Paradise Now.

El espacio social condiciona en algunos de los casos la temática que se presentará, como ya ha condicionado también la manera de trabajarla; a esto se suma la imposibilidad de controlar el espacio vivo que es la calle, lo cual condiciona también no solo la manera de trabajar sino la representación misma; en la calle es casi imposible controlar los silencios, como comenta Manuel Vilanova; a esto sumemos también la imposibilidad de contener la naturaleza, humana y climática. Es cierto que espectáculos de calle hay que para evitar o intentar contener la vida de la calle misma, o bien a la naturaleza, hacen uso en ese espacio abierto de equipos de audio, grandes carpas que cubren parte o la totalidad de la superficie de representación, grandes equipos de iluminación, en un intento por domar la calle, por iluminar la realidad, aunque la calle es incontenible. Algunos de estos trabajos, si bien se presentan en la calle, no se consideran como teatro de calle, ya que en su concepción no contemplan dicho espacio –la calle– como condicionante, sino que, aunque en espacio abierto, parten de una relación más estática y frontal, comola del teatro de sala.

Si se piensa en la calle, enseguida se generan nuevas formas de presentar la ficción, pues cada ciudad tienen sus propias calles, su particular geografía; si el teatro cerrado da la seguridad del hacer o en algunos casos del disponer, el teatro de calle ofrece la posibilidad de la sorpresa; las ciudades, aunque modernamente pueden ser mucho más estandarizadas, no todas tienen la misma distribución; así,

existen ciudades circulares, alargadas, costeras, montañosas, en planicie o en valles, y cada una de estas ofrece espacios para realizar presentaciones al aire libre, para ser descubiertos o transitados nuevamente. Trabajos como Albatri, Kamchàtkao Les Moutons dan muestra de ello. Lo que hace única cada presentación de estos espectáculos son las múltiples posibilidades de tránsito en cada una de sus presentaciones; si bien unos se hallan más delimitados temporalmente, como es el caso de Albatri, su carácter concreto, singular, que se origina en la temporalidad, no hace menos expectante el trabajo, y el público no solo descubre el montaje sino que a la par descubre su ciudad: Città invisibili.

Hemos observado también que para el teatro de calle, cuando se piensa en realizarlo como tal, la ciudad se convierte en un escenario; sus rincones, sus azoteas, parques, bulevares se vuelven lugares curiosos que atraen la mirada del creador escénico y que a su vez, más adelante, atraerán la mirada de los transeúntes; así, la ciudad se convierte en un potenciador creativo, o bien en el germen que da inicio a la creación de un trabajo. Cielo Rojo es un ejemplo de esto: la ciudad que inspiró el espectáculo fue condensada en una maqueta de no más de dos por dos metros –pues era imposible trasladar la ciudad real para realizar cada presentación–; en este trabajo también observamos cómo el aspecto ritual ha sido tomado para construir la diégesis y también cómo permea el manejo escénico, al igual que sucede en la obra El abuelo Juan, en donde asistimos a una serie de rituales que van construyendo cada uno de los pasajes.



Los diferentes espectáculos que hemos analizado aportan diferentes visiones sobre el manejo de la ciudad, de los espacios de la ciudad para la representación, aprovechando la geografía citadina o bien modificándola, pues en la calle el espacio se elonga o condensa dependiendo de los márgenes dispuestos o presentes. El Quijote, del teatro Núcleo de Ferrara, limita sus espacios de presentación con su propia escenografía por dos de sus lados, y por los otros lados con la presencia del público. En cambio la presentación de Tascabile de Bergamo con su obra *Amor mai non s'addorme*, Historias de Montescos y Capuletos, tenía como límites los propios edificios de la ciudad. En los dos casos se trata de trabajos pensados y diseñados para la calle; en los dos, el espacio era fijo, en los dos la búsqueda del espacio propicio se vuelve fundamental, pues ambos requieren de espacios amplios para su presentación, aunque diferentes a la vez.

Debemos apuntar que en la calle el espacio adquiere otras dimensiones; los grupos de calle lo saben y lo usan a su favor, ya sea que lo activen o no, pues la posibilidad siempre existe. Al hacer uso de la geografía del espacio urbano, los trabajos adquieren una amplitud en profundidad y también en altura, pues el cielo es el límite cuando trabajas en la calle y piensas en hacer un trabajo que haga voltear a las personas hacia arriba. No reseñamos aquí ningún espectáculo que implicara una elevación más allá del límite de construcción de la propia ciudad en que se efectúe la representación, pero el uso de grúas inmensas desde donde descienden artefactos, actores, caballos, o se elevan planetas, es algo usual en trabajos masivos para calle. Se trata de espectáculos que suceden en un espacio abierto, pero que se basan más en su espectacularidad visual y en sus efectos que en el

trabajo del actor, elemento fundamental para el teatro y que ha sido, con el espacio, clave para definir lo que en la calle se hace como teatro.

Dos aspectos hemos apuntado sobre la ritualización; el primero es que esta funge también, lo mismo que la geografía de la ciudad, como germen de temáticas y estructuras, tal como mencionamos para el trabajo de la compañía Mojiganga, en el que lo ritual ayuda a mantener la diégesis al mismo tiempo que sostiene la estructura, ya que de allí se nutre lo uno y lo otro; lo mismo sucede para Cielo rojo, en donde la ritualidad se teatraliza y nos permite acceder a la ficción, además de generar un manejo corporal extracotidiano. El otro aspecto que debemos destacar es la particular función que en los trabajos de calle tiene lo ritual –su sentido de repetición–; en un primer momento podemos observar de qué manera el ritual cotidiano es roto, truncado o alterado por la irrupción del fenómeno teatral.

Trabajos como Kamchàtka acuden a esta repetición cotidiana y la aprovechan para desenredar una historia que siempre reitera su origen, el de un grupo de inmigrantes en una tierra desconocida, con costumbres diferentes, donde los seres que habitan el breve mundo del trabajo repiten las acciones, las formas, conductas y códigos de aquellos que habitan ese cotidiano, de ese país al que ellos buscan pertenecer; un mundo con seres diferentes a ellos, idealizados quizá, pues intentan ser como ellos sin lograrlo nunca.

Nos hemos dado cuenta de que son varios los espectáculos que disponen un espacio en U para la relación entre escenario y público: Ouvert pour Inventaire y

Rojo, por ejemplo, cuya conformación es mucho más práctica; aunque en algunos otros el planteamiento escénico se desplaza hacia una conformación en T: El circo del hombre. Creadores hay todavía que, al venir de una formación tradicional de espacio cerrado, tienen dificultades para dar el paso al espacio abierto, que se organiza de otra manera; aunque el solo intentar ya es un signo de aceptación para este teatro que, como mencionamos, ha sido y es visto como un hermano incómodo, como pariente lejano o como el familiar arrimado, sin considerar que es la misma cosa, pues el teatro cuando es teatro es y no importa en dónde suceda. En este sentido, el teatro de calle funda espacios escénicos, convierte, transforma los lugares en donde el actor posa sus pies.

Hemos llamado público a aquellos que miran los espectáculos de calle. Este público es mucho más activo y participativo que el de sala, además de que constantemente está reafirmando su presencia. Pues público es para nosotros, no aquel que es convocado, sino ese que es tomado de su vida cotidiana, separado de la costumbre de su hacer diario. El público tiene en sí el poder de elección: agradece el trabajo quedándose hasta el final de la presentación o lo desaprueba dejando un vacío en su lugar.

A diferencia del modelo de producción para la sala, en la calle se tiene que ponderar el público, se tiene que pensar en él como un ser activo que puede reaccionar de forma distinta, muchas de las veces, en la misma representación. Cada uno de los trabajos reseñados mantiene esta cualidad de apelar directamente al público, que es una invitación a formar parte de ese tránsito, de ese espacio o viaje (Les

Moutouns). El público forma parte en algunos de los casos de la propia creación del espectáculo (Kamchàtka) o bien de la dirección que este debe tomar.

Otra característica del teatro de calle es que muchas veces responde al teatro de grupos, pero no necesariamente todo teatro de calle es teatro de grupos ni todo teatro de grupos es teatro de calle. Al mismo tiempo, si bien existen agrupaciones que siguen sosteniendo su labor creativa a partir de un sentido de colectividad, no ha sido privativo del teatro de calle este formato; lo cierto es que el teatro en sí puede hacerse en grupos, independientemente de que su labor creativa sea colectiva o no; es decir, ya sea con el gobierno de uno, de pocos o de muchos; esto ocurre no solo en el teatro de calle sino en el teatro en general. Los grupos de calle que trabajan desde el teatro de grupos han encontrado una forma de trabajo que les es propia; han adecuado sus técnicas a su realidad; en el caso de aquellos que han elegido la creación colectiva, lo hacen de manera consciente, como un aporte de cada uno de sus integrantes, como un trabajo comunal y al mismo tiempo como una necesidad orgánica. En el presente texto no ha sido reseñada esta forma de trabajo colectivo en ningún caso; quizás lo más cercano a esto, no tanto por su manera de crear sino por su forma de entrenar, sea Tascabile; sin embargo, la creación colectiva siempre será una opción en la que grupos de teatro, ya sea para sala o para calle, han encontrado una opción para crear.

Sobre los elementos que participan en la creación, en el teatro de calle debemos concluir que son los mismos que resultan suficientes y necesarios para el teatro de sala. Barba ha mencionado que para el teatro de calle se requiere un actor

diferente; pensamos que además se requiere una vocación diferente; es decir, vocación para querer realmente ser un actor de calle, un actor que maneja su energía de manera diferente de cuando trabaja en sala; como lo mencionó Beppe Chierichetti, una energía que debe ser capaz de y suficiente para llenar el espacio escénico; claro, un espacio que se escoge y que suele ser amplio y abierto, pero que puede constreñirse al máximo (Las cajas vouyeristas). En esencia el tipo de actor que se requiere para la calle es aquel que logra comprenderla, entenderla como algo cambiante e inmenso; que logra amoldar a ella sus técnicas aprendidas, el manejo de su voz y de su proyección, el manejo de su presencia, de su organicidad, su atención y concentración, su capacidad de crear un personaje en esa situación, en ese espacio, en ese momento. Con frecuencia esto se consigue por repetición constante, como en el caso de Corpus; el actor puede así enfatizar las características de su personaje y permitirse explorar otras opciones y posibilidades con él.

El personaje del teatro de calle se caracteriza en la mayoría de los casos analizados por ser de carácter simple, sin cambios, fijo durante el desarrollo de la acción dramática. Lo que desea, quiere o hace, siempre es lo mismo y corresponde a su carácter; así, el personaje puede ser caracterizado a partir de diferentes técnicas, o puede tener diversas funciones o posiciones jerárquicas, pero en lo sustantivo no presenta variación; se desenvuelve en el espacio de calle y el actor debe mantenerse atento siempre para poder resolver las situaciones que se presenten. A veces el marco escénico que acoge a los personajes se difumina hasta casi perderse, como es el caso de algunos pasacalles, en donde los personajes intentan

hacer entrar al público en su juego de inversión y dejar por un momento su vida cotidiana.

El actor de calle debe su capacidad creadora –dejando de lado su hado– a su entrenamiento constante, que lo va sensibilizando y preparando, disponiendo su cuerpo, para crear; en otras palabras, las técnicas corporales forman parte fundamental del entrenamiento del actor. No podemos decir que este necesite técnicas diferentes a las que maneja el actor de sala.

Sustantivo para la calle en relación con el actor es el manejo de su atención, lo que se debe a que la calle no es un lugar protegido como lo puede ser el espacio cerrado; el actor en la calle debe enfrentar la vida real y cotidiana; por eso, como menciona Barba, el actor, aquel que una vez entrenado realiza su trabajo en los espacios de calle, debe poseer un manejo diferente de su energía, ya que ahí se encuentra desprovisto de las seguridades que la sala puede brindar; este manejo de energía le sirve para invadir los espacios del cotidiano y captar al público que se encuentre en ellos.

En la calle el actor hace uso de todas sus facultades, virtudes y virtuosismo para lograr captar y mantener la escena, la ficción y su público; un actor que proyecta su presencia en la calle, en la plaza, en el atrio de cualquier iglesia, que canta, baila, toca diversos instrumentos; un actor múltiple, eso es lo que requiere en la calle, y que además sea un virtuoso en el manejo de su energía, en la construcción y empleo de un cuerpo extracotidiano que se relaciona con el cotidiano siempre, que

logra invadirlo y hacerse y hacerlo partícipe. La participación del público es fundamental y cada uno de los espectáculos comentados muestra que los grupos de calle hacen hincapié en el aspecto de la inclusión del público, así se trate de un trabajo intimista.

Los espectáculos analizados nos presentan un actor que activa o desactiva ciertas cualidades y técnicas, hace uso de algunas y guarda otras para momentos venideros. El trabajo en la calle requiere de mayor energía; debemos decir nuevamente que requiere la misma energía canalizada de una manera diferente; lo mismo podemos mencionar de la atención y la generosidad del actor.

En la calle el actor funciona de una manera diferente a cuando está en la sala. El manejo del tiempo también es diferente al de la sala; es el presente contra el presente, la escena presente ante el cotidiano presente.

Para el concepto de montaje, el tiempo es tomado en cuenta, pues el paso de las horas va cambiando la luz del día hasta llegar la noche; en la calle se persigue el día o bien se ilumina la noche; no se crea uno o lo otro pues ya son y existen; la calle no duerme, las ciudades no duermen, el teatro de calle siempre está despierto, lo que demuestran trabajos como los de la agrupación argentina La Runfla.

Esta imposibilidad de detener la realidad, el cotidiano, es lo que hace particularmente interesante el teatro de calle, pues debe suceder en un espacio, en un tiempo determinado y con una duración fija, lo que se explica porque de no tener

estas breves claridades, el tiempo se puede comer la ficción y esta sucumbir ante el cotidiano; pensar en una obra de teatro de calle exige considerar el tiempo para presentarla, es decir, será una obra que necesite luz del día o bien la intermedia de tarde, que conduce a la oscura noche, o la oscuridad total nocturna que deja su paso a la madrugada, que es la hora de retirarse a descansar. La obra, pues, necesita algo concreto, un tiempo para ser, un tiempo para suceder y acontecer como lo hemos visto en diversos trabajos de teatro de calle. Quizá por condicionamiento del teatro de sala, se sigue haciendo uso de la tecnología e iluminación a veces, lo que da lugar a espectáculos más cercanos a los del teatro a secas. Pero el tiempo en la calle siempre está confrontado de manera mucho más clara con la ficción a diferencia de lo que ocurre en la sala. El manejo de la convención teatral debe ser mucho más explícito e intenso, pues si el actor dice es de noche a las doce del medio día, realmente son las doce de la noche, aunque el sol esté quemando nuestros cráneos.

Como ya mencionamos, se puede hablar de dos tipos de trabajos en relación con el manejo del tiempo (y también del espacio): unos, que pretenden crear una realidad alternativa y paralela a lo cotidiano, ya sea en pequeño o en gran formato, como Rojo, Quijote, El dulce sabor de la muerte, trabajos donde se intenta eso, quizá con menor intención de transformación que la de BallGefühl (Sensación de balón) de PAN.OPTIKUM; y otros, que parten de la no instauración de otro tiempo, sino de la idea de generar un tiempo compartido y colectivo. Les Moutons, Kamchàtka, Les Tragedies, serían trabajos que se inspiran en esta idea con diferentes variantes y grados.



El sentido social que se le atribuye al teatro de calle tiene que ver con su relación con el público; existen compañías que tienen por objetivo fundacional llegar a ese espectador que no asiste a la sala de teatro, al recinto cerrado; en este sentido, existe una vocación social al acercar el fenómeno a estos públicos. Lo que no se debe olvidar es que aunque se pretenda y busque esta noble labor, el teatro requiere determinación, disciplina, técnicas, ensayos, profesionalismo, etc. Quedarse solamente en esa búsqueda de público, en un aspecto meramente social, destruye en muchas ocasiones al teatro mismo; las aspiraciones estéticas de los grupos sucumben en estos casos ante algo inmediato, en ciertas ocasiones; pero cuando las agrupaciones tienen mayores aspiraciones, la calidad escénica y propuestas novedosas comienzan a surgir.

En la calle el público no es convocado, lo cual es una de las particularidades del teatro de calle; el público es captado, tomado, invitado a quedarse; no se genera una separación entre ellos; todos los que en la calle se encuentren pueden formar parte del acto, y las dos partes asumen sus roles con las consecuencias que ello conlleva.

El reto del teatro de calle está en enfocarse en ese público diletante e itinerante. Un público del que no se dispone sino que se crea y que siempre está o debería estar premiando con su presencia el trabajo del grupo. Este teatro aborda la participación del público como una forma de construcción; el público no solo está sino que se toma en cuenta para la creación de los trabajos. También aborda la simultaneidad

de espacios de representación, ya sea por la construcción del trabajo en itinerancia –Potlach, Compañía Estatal de Teatro de Calle de Zacatecas– o bien porque su construcción aborda la utilización de diferentes espacios al unísono pero con un sustancial alejamiento espacial entre cada uno de ellos –como es el caso de Delices Dada. Estas condiciones generan la utilización muchas de las veces de una dramaturgia sencilla –Corpus–, pero no por ello menos rica en sentido e interés visual.

Los trabajos de teatro de calle se caracterizan también por la condición de intercambio. Ejemplo claro de esto es el Potlach,<sup>342</sup> que año con año y con motivo del Festival Internacional de Teatro de Calle que se realiza en la ciudad de Zacatecas, se lleva a cabo. El intercambio –Tascabile– no solo se da en la relación entre el público y el actor sino también entre las distintas manifestaciones culturales; es así como el teatro de calle se nutre de danzas, bailes, cantos y tradiciones de diferentes partes del mundo.

Los espectáculos que se puede presentar en la calle van desde los más sencillos hasta la representación de textos clásicos; todo depende del tratamiento que se dé al trabajo y de los recursos implementados. Veamos. El día 26 de abril del presente, en la Plaza de la Constitución de la ciudad de México, se presentó Enrique IV, de Shakespeare, con la Compañía Nacional de Teatro, bajo la dirección de Hugo Arrevillaga. Esta puesta pretende acercar el teatro a las diversas comunidades –por

---

<sup>342</sup> No hacemos referencia al grupo reseñado sino a la actividad de comunión que se establece entre una comunidad y un grupo de artistas a partir del intercambio.

ello la presentación al aire libre, aunque debemos decir que para la representación se ha levantado en madera y acero una reconstrucción del teatro The Globe. La representación, aunque al aire libre, no toma en cuenta la cotidianeidad; el manejo escénico, al estar protegido por la reconstrucción del espacio, está dispuesto cual si se tratase de un espacio cerrado. Muy diferente fue la propuesta de Romeo y Julieta por Tascabile. Lo sustantivo es que el primero cabe sin grandes cambios en un recinto cerrado y el segundo, al entrar en el espacio cerrado, perdería su esencia como espectáculo.

En Enrique IV ya no es la calle la que funge como escenario; ahora es un espacio que es un teatro y que ha sido colocado a la vista de todos, no un teatro sobre ruedas, no una carreta que es momentánea, sino un espacio firme que ha de durar algunos días, semanas o meses; un espacio que se aleja del cotidiano, que intenta encerrarlo, que pretende dejarlo fuera, aunque él siempre encuentre la manera de colarse. Esta puesta, lo mismo que las estatuas, el circo de calle, o espectáculos con grandes maquinarias que sorprenden (pensamos en la obra BallGefühl – Sensación de balón– de PAN.OPTIKUM) generan una mayor distancia representativa, frente a otras que intentan partir del mismo espacio disponible. The Bed343, de Adrian Schvarzstein, es un montaje en el que, desde una cama motorizada, un ser intenta encontrar un sitio para vivir, a la manera como los vagabundos lo hacen en la ciudad; la diferencia será su vestimenta y su artilugio escénico. Es también el caso de Rush, de la compañía Delices Dada, en que al público se le invita a ver una calle y lo que allí sucede: butaquería voyerista frente a

---

<sup>343</sup>Premio La Strada Festival, Bremen, Alemania, 2008.

calle real con escenas ensayadas, cotidiano de todos los días. Otra posibilidad es Kamchàtka, en donde la reiteración sobre el marco cotidiano genera un extrañamiento sobre lo que hacen los personajes. En la calle la acentuación del voyeur es necesaria, donde cada quien podrá ver desde el lugar que le plazca.

En cuanto a la dramaturgia de calle, de la cual hay poco bibliografía –pues la mayoría de los grupos de calle trabajan sus montajes a la par que sus textos, o bien realizan adaptaciones de textos para sus representaciones en la calle–, podemos destacar el caso de Cornisa 20, que tiene un montaje de Romeo y Julieta llamado Los Grandes Amantes, con el que cuentan la historia de este par de enamorados a partir de grandes títeres. La dramaturgia de calle debe partir del espacio en el que se va a representar. Algunos grupos basan su dramaturgia en la imagen, ya que la palabra, aunque hay agrupaciones que trabajan la voz, se ve dificultada por el espacio representante; sin embargo, imagen, repetición constante, un tema o acción repetitivos son maneras de enterar al público –que cambia constantemente en la mayoría de los casos– de la anécdota que se cuenta.

En el caso de algunos trabajos, estamos ante una dramaturgia fragmentaria en la que, si bien puede existir un hilo conductor, la unidad o coherencia resulta del empleo de ciertos códigos; cada uno de los actores sabe y ha ensayado la parte que le corresponde y, dependiendo de los códigos aceptados, es que entra una secuencia u otra, lo cual genera un trabajo por demás vivo y siempre cambiante, con un alto índice de improvisación, que es un aspecto fundamental en algunos grupos de calle.

En los textos presentados o analizados observamos la ya comentada adaptación de obras de otros autores para ser presentadas en la calle, adecuándolas a ese espacio, con juegos de improvisación a veces, aunque en algunos casos demasiado amateurs en relación a lo que hacen Kamchàtka y Corpus. Otra forma dramática presentan Cielo Rojo o Ayapín, que está diseñado a partir de una estructura de momentos, escenas de muy poca duración, breves textos sin acotaciones amplias, sino breves indicaciones que deben desarrollarse escénicamente. La dramaturgia propone un espacio, ya lo hemos visto, pero el desarrollo escénico lo hace sobre todo la realidad. Una singularidad del teatro de calle es la simultaneidad de espacios, característica que en algunos de los espectáculos reseñados es muy clara. Esto queda muchas veces reflejado en la misma construcción de la dramaturgia o en la adaptación de los textos.

El teatro de calle tiene, además, un origen humilde, un vínculo con los desfiles o procesiones, que ha quedado reflejado en los llamados pasacalles, lo cual genera un enfoque dramático específico y diferente al que se puede realizar en un espacio de sala. Reiteramos aquí entonces que el espacio condiciona el uso de los elementos y técnicas de actuación, pero que tanto para el espacio de calle como para el cerrado la materia prima es la misma.

Variadas son las posibilidades escénicas, es decir, los formatos en los que se presenta el teatro de calle; cada uno aborda una forma de ver, de entender y relacionarse con los espacios, con el tiempo, y el actor con ellos; una forma de

organización del público en un micro o macro espacio, pero todos ellos insertos en un cotidiano, en un espacio no habitado, un no lugar, un espacio de tránsito, un espacio que por la ausencia que se hace presente se transforma en un espacio habitado.

El teatro de calle es una manera de explorar los espacios que habita el hombre, y donde se sucede la ficción, siempre y cuando exista la condición de alteridad y desdoblamiento de todo lo que interviene en el hecho teatral.

En los trabajos reseñados se observan diferentes formas de abordar la espacialidad en la calle. Algunos grupos construyen su espacio escénico: Núcleo de Ferrara, TATUAS. Otros, en lugar de construirlo, lo crean: Corpus. Otros implantan artefactos que ayudan al público a disociar el espacio cotidiano y cambiarlo de nivel, aunque sea por algunos momentos: Compañía Dynamogène. Las posibilidades son diversas. El manejo de los demás elementos de la escenotecnia teatral desempeña también un papel importante en el manejo de luz para la calle y va desde la ausencia de lámparas hasta la espectacularidad de su uso.

Entre las posibilidades de estructura espacial, hemos visto la sala interior que invade el exterior; en este sentido podemos hablar de una intervención sobre lo urbano del espacio teatral hegemónico: intervenir, intervención, meterse, entrometerse, intercalar la ficción en los resquicios; todo trabajo de calle es en sí mismo una intervención, amén de los múltiples sinónimos a los que aludimos apenas. Como ya mencionamos, la realización de este acto pretende generar una

alteración, un cambio del orden establecido por la cotidianeidad o, en la misma arquitectura del espacio que habita esa sociedad, una ruptura en el orden lógico, en el orden rutinario –pensemos en LasCajas Vouyeristas o en otros trabajos aquí reseñados. La intervención altera el espacio social y puede también condicionar, y condiciona, la forma de interactuar durante ese breve tiempo los que participan de ella. Es así como tanto las acciones convocadas por la sociedad para transgredir los patrones cotidianos como la presentación de un espectáculo escénico, pueden ser concebidos como una intervención.

Teatro de calle es aquel en el que se establece de manera consciente para actores y público la convención representativa en un espacio urbano, calle, parque o espacio abierto y expuesto. Los malabaristas, los artistas de circo o músicos de calle no entran dentro de esta convención teatral, que consiste en la simulación del actor y la denegación del público. De esta forma, los elementos que componen el teatro de calle son los mismos que componen todo teatro: tiempo, espacio, actor y público, unos que simulan ser otros y otros que fingen creerlos. Ello posibilita el desdoblamiento, como el de actor en personaje, de cada uno de esos cuatro elementos. Mientras esto se establezca de forma clara, las técnicas o formatos de trabajo pueden ser muy variados y ricos; puede ser teatro de calle con mojigangas, zanqueros, con elementos de circo, clowns, títeres de diferentes tamaños o bien el uso de grúas, grandes elementos para cubrir edificios completos, andamios, así como con diversos espacios de presentación, ya sea usando la altura de los edificios, o bien un trabajo itinerante o un pasacalle, o los dos, o un trabajo de calle fijo; lo importante es que la convención escénica se active y sea clara.

Debemos anotar que ninguno de los trabajos reseñados se concibe como performance, pues en cada uno de ellos es patente la idea de alteridad temporal, espacial, de personaje y de público. Los veintidós trabajos comentados son una muestra parcial de lo que se hace en teatro de calle; las reseñas de los diversos grupos también forman parte de este intento por generar una visión amplia sobre este teatro que se realiza en un espacio urbano, la calle, un no lugar, que se habita por un breve tiempo.

Todos los trabajos comparten los elementos mencionados en el párrafo anterior; cada uno de ellos, a su vez, tiene una construcción que lo hace único y que genera una forma singular de ser apreciado. Así, tenemos trabajos que toman el pasacalle, como Parata de immagini, Città invisibili o el de la Compañía de Teatro de Calle del Estado de Zacatecas; itinerantes, como Les Moutons, Arlequino di Oriente, Les Tragedies; íntimo, como LasCajas vouyeristas, Ouvert pour Inventaire, Rojo; y de gran formato, como Amor mai non s'addorme, Historias de Montescos y Capuletos, El Oro de la Revolución Mexicana, Quijote. Los demás están entre estos dos últimos tipos, ya sea que se coloque un escenario o que bien a ras de suelo se presente la obra. La posibilidad espacial varía hasta llegar a alcanzar toda la ciudad y sus alturas.

Asimismo, cada uno de los trabajos aborda técnicas diferentes en su construcción; observamos el uso de máscaras, poca palabra verbal y mojigangas en El dulce sabor de la muerte; mucho trabajo corporal y pantomima en Ekopolis; técnicas de



circo y clown en Caballeros y Dragones; el uso de zancos, como elemento principal, y música en Pelea de Gallos; un trabajo mucho más expresionista en la actuación, mezclado con clown y música rock, en El circo del Hombre; el uso de máscaras y artes circenses en A las vueltas del reino, así como el manejo de elementos rituales en Cielo Rojo, Ayapín, etc.

Los trabajos mencionados fueron realizados por gente de teatro que trabaja desde un plano profesional. Si bien la calle se concibe como un espacio propio de los imprevistos, tierra de nadie, el teatro que se realiza en estos espacios no deja nada a la improvisación. Cada una de las posibilidades de reacción del público debe ser estudiada; el actor debe tener la riqueza del conocimiento de todas las situaciones escénicas posibles ante determinada acción. No existe el valor sorpresa cuando hablamos de teatro de calle a un nivel profesional. La mirada del público ha sido estudiada y el actor sabe guiarla y seducirla, juega con ella para que elijan y sigan el viaje de la imaginación. El teatro que se realiza en la calle es siempre un viaje, y cuando se logra, el público se reconoce en un momento de alteridad.

El moderno del teatro de calle<sup>344</sup> aborda los medios de producción; es quizá en ese sentido en el que se realiza la separación tangencial. Los trabajos escénicos que se presentan en la calle van de la espectacularidad apabullante, que afecta directamente a la situación comunicativa (Potlach) a una espectacularidad especular que se relaciona con la convención comunicativa (Corpus, la primera

---

<sup>344</sup> El texto escrito por Fabrizio Cruciani y Clelia Falleti (1992), *El teatro de calle. Técnica y manejo del espacio*, hace un recorrido por diferentes épocas y expresiones de teatralidad callejera.

parte). El teatro de calle es, a fin de cuentas, un espacio más en el que este arte se desenvuelve y se expresa. Elegir la calle tiene que ver con tres razones principalmente: no acceso a los espacios cerrados, capacidad de establecer contacto con un mayor espectro de población, y una decisión estética y personal del grupo o el artista. Esta última es la que valoramos más.

Durante las líneas que fueron quedando atrás, nuestro intento fue establecer las particularidades del teatro de calle; primeramente defendimos su importancia frente a esa visión parcial que lo considera un género menor, como si el teatro de sala fuera su hermano mayor y completo; asimismo, se planteó el teatro de calle en su límite espacial, en su frontera constituyente. Hemos visto que como fenómeno escénico esta forma de hacer teatro logra traspasar las fronteras, colocar la técnica y la ilusión, la espectacularidad, al servicio de la creación de espacios. Nuestra tesis fue definir el teatro de calle, equiparándolo al que se hace en las salas, pues contiene los mismos elementos, y haciendo hincapié en su determinación espacial, motivo de su denominación y asimismo del menosprecio, que no compartimos, de algunos creadores. Por ello podemos afirmar, para concluir, que teatro es, así sea en la calle o bajo el agua, el fenómeno que sucede cuando alguien simula ser otro ante alguien que finge creerlo.

## Bibliografía:

- Abellán, Joan. «Els límits de la performance des de perspectives teatrals.» *Estudis Escènics*, n° 29, 1988: 197-214.
- Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- Abril Curto, Gonzalo. «La noticia, lo cotidiano y el espejo de la ficción.» *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, n°2, 1996: 57-62.
- Adame, Domingo. *Elogio del oxímoron. Introducción a la teorías de la teatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005.
- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980.
- Aguirre, Coral. «El teatro como objeto de la literatura.» *Paso de Gato*, n°20, 2005: 32-33.
- Alcántara Mejía, José Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras, 2002.
- Alfie, Miriam, y Luis Méndez. «Modernidad reflexiva y movimientos sociales.» *El cotidiano*, n°100, 2000: 9-27.
- Alonso, José Luis. «Una entrevista a Comediantes.» *Primer Acto*, n° 186, 1980: 5-17.
- Alonso, Leopoldo. «Una estampa inconfundible de 360°.» En VV.AA., *Instantáneas de lo efímero, recorrido visual y teórico por las artes de calle*, 143-147. Valladolid: ArtezBlai-Ayuntamiento de Valladolid, 2004.
- Alvarellós, Héctor, entrevista de Diego Braude. *Entrevista Héctor Alvarellós: Transformar el espacio*. <http://www.imaginacionatrapada.com.ar>, (22 de abril de 2008).
- , entrevista de Santiago Mouradian. *Héctor Alvarellós: Teatro Callejero en el Parque Avellaneda. Defender el parque con arte, no con rejas*. <http://hamartia.com.ar/2011/07/07/teatro-callejero-entrevista-a-hector-alvarellós/>. Buenos Aires, (7 de junio de 2011).
- . «Teatro en el espacio abierto y público.» En VV.AA., *Parque Avellaneda. Rieles de un patrimonio*, 60-61. Buenos Aires: Ministerio de Cultura, Gobierno de Buenos Aires, 2009.
- Álvarez Sellers, Alicia. *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVI*. Valencia: Universitat de València, 2008.
- Amand, Phillipe. «La transformación del espacio escénico.» *Espacio Escénico*, n°12, 2004: 13-17.
- Amaral, Ana María. «Teatro de animación.» *Tramoya*, n°31-32, 2000: 61-70.
- Amaral, Martín. «Seguimos en el festival sinaloa de las artes.» *Noroeste*, 30 de octubre de 2002 a, 2c.

- . «Vuelo libre. El Quijote en el festival: mucho ruido.» *Noroeste*, 3 de noviembre de 2002 b, 4c.
- Ammann, Ana Beatriz, y Silvia Barei. «El teatro callejero: Un rescate de lo popular.» En Lemcke Verlag, *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, 187-195. Buenos Aires: Galerna, 1989.
- Anaya Lario, José Rodolfo. «Los carros triunfales de 1738 y sus significaciones en el arte virreinal de Querétaro.» *Repertorio: revista del teatro*, n° 25, 1993: 44-51.
- Archivo Virtual de las Artes Escénicas. *Artistas*. 2010. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=131> (último acceso: 12 de noviembre de 2011).
- Argudín, Antonin. «Le Marathon o un teatro popular.» *Tramoya*, n° 1, 1975 a: 48-50.
- . «Los tres montajes y un montaje de la Universidad Veracruzana.» *Tramoya*, n° 1, 1975 b: 4-12.
- Arnold, Paul. *L'avenir du théâtre*. Paris: Savel, 1947.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. 1990. México, D.F.: Tomo, 2008.
- Artekale. *Artekale*. 2009. <http://www.artekale.org/es/index.php> (último acceso: 18 de agosto de 2011).
- Artekale, Umore-Azoka. *Encuentros profesionales de las artes de calle en Euskadi*. Bilbao-Leioa, Euzkadi, 12 de abril de 2006.
- Artemia, Artistique. *Organisation de spectacles évènementiels. Diffusion de spectacles vivants*. 2002. [http://www.artemia.fr/modules/spectacles/category.php?categ\\_id=44](http://www.artemia.fr/modules/spectacles/category.php?categ_id=44) (último acceso: 21 de noviembre de 2010).
- Artis-Gener, Avel·lí. *La escenografía en el teatro y el cine*. México, D.F.: Centauro, S.A., 1947.
- Asociación Civil Transparencia. *Realización de pasacalles*. Perú: Oficina de Prensa y Comunicaciones, 2008.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Buenos Aires: Gedisa, 2007.
- Azar, Héctor. *Cómo acercarse al teatro*. México, D.F.: Plaza y Valdés- Secretaría de Educación Pública-Gobierno del Estado de Querétaro, 1988.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003.
- Balász, Béla. «Improvisación y teatro invisible.» *Mascara*, n°21-22, 1996-1997: 57-60.
- Barreno Balbuena, Agustín. «Algunas notas sobre el montaje de "Orlando Furioso" de Ronconi.» *Cuadernos de Filología Italiana*, 1999: 223-238.
- Barba, Eugenio. *A mis espectadores: notas de 40 años de espectáculos*. Asturias: cajAstur, 2004 a.
- . «Antropología teatral.» En Eugenio Barba y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, 17-35. Distrito Federal, México: Escenología, 2009 a.

- . Archivo del Odin Teatret. 2004 b.  
[http://www.odinteatretarchives.dk/historiadelodin/index.php?option=com\\_content&view=article&id=167&Itemid=544](http://www.odinteatretarchives.dk/historiadelodin/index.php?option=com_content&view=article&id=167&Itemid=544) (último acceso: 17 de noviembre de 2010).
- . «Hay que crear cámaras de oxígeno para que en ellas respire quien no quiera ahogarse en la civilización.» *El día*, 5 de mayo de 1984.
- . *El libro de las danzas*. Interpretado por Odín Teatro. 1974.
- . *Elogio del incendio*. México, D.F.: Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral, 2009 b.
- . *International Theatre Information: Third Theatre*. Paris: UNESCO, 1976.
- . «Odin teatret archives.» 2004. [http://www.odinteatretarchives.dk/historiadelodin/index.php?option=com\\_content&view=article&id=166&Itemid=543](http://www.odinteatretarchives.dk/historiadelodin/index.php?option=com_content&view=article&id=166&Itemid=543) (último acceso: 18 de noviembre de 2010).
- . «Reflexiones sobre el 8º encuentro internacional de teatro de grupo.» *El sótano*, n° 3, 1989: 9.
- . *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*. Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999.
- Barba, Eugenio, y Nicolás Savarese. *El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral*. México, D.F.: Colección Escenología, 2009.
- Barranco, Justo. «Pedagogía callejera en La Vinya.» *La Vanguardia*, 5 de agosto de 1999: 33.
- Barea, Pedro. «Ribadavia volvió a ser una fiesta.» *El Público*, n°13, 1984: 36-37.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- . *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- . *Los objetos singulares*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Baulies, Cristina. «Teatro de calle: la asignatura pendiente.» *Primer Acto*, n° 244, 1992: 15-27.
- Bautista, Melina S. *Leyendas de brujas, duendes y nagueles*. México D.F.: Selector, 2005.
- Bebo Ruiz, cubanet. *El teatro de calle, un reto a la actuación*. 2003.  
<http://www.cubanet.org/CNews/y03/oct03/28a10.htm> (último acceso: 18 de abril de 2009).
- Beltrán López, Dina. *Historia de la Universidad Autónoma de Sinaloa*. 2006.  
<http://www.uasnet.mx/historiauas/2rosales.htm> (último acceso: 30 de marzo de 2010).
- Berger, Verena. *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Barcelona: LIT Verlag Münster, 2009.
- Berman, Sabina, entrevista de Antonio Castro. *Deslumbrarse con el teatro*, Paso de Gato, n°45, (Enero de 2011): 8-9.
- Bert, Bruno. «Calle y teatro.» *Paso de Gato*, n° 31, 2007: 60-61.

- . «México carece de tradición en teatro de calle.» *El Universal*, 11 de octubre de 2002.
- , entrevista de Miguel Ángel Pineda. *Experimentación antropológica en torno a las cuestiones teatrales de representación: Magia y ruptura de la cotidianeidad* (24 de Noviembre de 1983).
- . «Teatro fuera del teatro.» *Paso de Gato*, n°38, 2009: 32-35.
- Bianchi, Adhemar, entrevista de Ana Durán. *Charlan sobre el rol de un director de teatro comunitario y acerca de dos hitos históricos en la vida del Grupo Catalinas Sur: los finales de la dictadura y la crisis de 2001 en Argentina* Buenos Aires: Alternativa Teatral TV, (Mayo de 2011).
- Blasco Colina, José Antonio. «Un cuerpo inhala o la presencia de la expresión.» *Artez, La Revista*, n° 13, 2007: 86-89.
- Blend, Donald. «Artekale.» *Asociación de artes de calle del País Vasco*. 2006. <http://www.artekale.org/downloads/6/PonenciaDonaldBlend.pdf> (último acceso: 15 de agosto de 2011).
- Boal, Augusto. *Categoría del teatro popular*. Buenos Aires: CEPE, 1972.
- . *Juego para actores y no actores*. Barcelona: Alba, 2008.
- . *Teatro del oprimido*. Barcelona: Alba, 2009.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.
- . *Semiótica de la escena, análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco Libros. S. L., 2001.
- Borsari, Elisa. «Culturas Populares. Revista Electrónica 3.», 2006. <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/borsari.pdf> (último acceso: 21 de mayo de 2009).
- Bossi, Elena. «Universidad de la calle.» *Proyectos de investigación*. 2005. <http://www.universidad-de-la-calle.com/Proyecto.html> (último acceso: 15 octubre de 2009).
- Bourges, Héctor. «Instrucciones de "actuación"» *CITRU.DOC: Cuadernos de Investigación Teatral Uno*, 2005: 138-143.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Braudillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México, D.F.: Siglo XXI, 1969.
- Brecht, Bertolt. «El pequeño organon para el teatro.» *Conjunto*, n°110, 1998:4-16.
- . *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba: 2004.
- Breyer, Gáston. *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Brites, Joao. «Bajar a la calle para subir al escenario.» En de VV.AA., *Instantáneas de lo efímero*, 107-102. Valladolid: ArtezBlai-Ayuntamiento de Valladolid, 2004.
- Bronnikov, Aleksander. *Luminotécnica teatral*. Argentina: Quetzal, 1984.

- Brook, Peter. *La puerta abierta: reflexiones sobre la actuación y el teatro*. México, D.F.: El Milagro, 1998.
- Brünzels, Sonja. «a.f.r.i.c.a gruppe.» En *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, un proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, 451-459. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- Brusca, Loco. «FUSIC.» *I Jornadas Internacionales de Artes Urbanas de Calle*, 2002. <http://www.fusic.cat/projectestancats/jornadatecnica/www.artsdecarrer.org/jornadatecnica/acta1.pdf> (último acceso: 25 de abril de 2011).
- Buenaventura, Enrique. «El Nuevo Teatro.» *Publicaciones del CEDRA*, 1988: 2.
- . «Teatro y literatura.» *Gestus*, n°11. *Centro de Documentación Escénica de Colombia*, 2000: 13-17.
- Bufano, Ariel. «Espíritu frío y ánimo caliente.» *Mascara*, n° 31-32, 2000: 42-44.
- Bullé-Goyri, Alejandro Ortiz. *Teatro Náhuatl*. México, D.F.: UNAM, 2004.
- Cabal, Fermín. «Con Ángel Facio, escarbando en las raíces.» *Primer Acto*, n°198, 1983: 2-14.
- Cabral, Nicolás. «Y después de la modernidad....» *Tierra Adentro*, n°161-162, 2010: 4-9.
- Camps Miró, Teresa. «De nuevo, y todavía, notas sobre la actividad performance en nuestro país.» En *Sin número: arte de acción*, de Círculo de Bellas Artes, 13-20. Madrid: Centro de Estudios y Actividades Culturales. Consejería de Educación. Comunidad de Madrid, 1996.
- Cañizares Bundorf, Nathalie. «En busca del enigma perdido.» En Anee Ubersfeld, *La escuela del espectador*, 9-12. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1997.
- Carballido, Emilio. «Sobre creación colectiva.» *Tramoya*, n°20, 1980: 34-36.
- Carrasco, Maribel. «La legión de los enanos.» *CITRU. Documenta*, n°4, 2001: 118-133.
- Carreira, André. «Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar.» *Latin America Theatre Review*, n°2, 1994: 103-114.
- . «Teatro Callejero: resistencia y búsqueda de identidad.» 2 de septiembre de 2004. [http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2004/files/CarreiraAndreLuizAntunesNetto\\_xCD.pdf](http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2004/files/CarreiraAndreLuizAntunesNetto_xCD.pdf) (último acceso: 22 de marzo de 2011).
- . «Teatro de invasión: redefiniendo el orden de la ciudad.» En Osvaldo Pellettieri, *Perspectivas teatrales*, 15-24. Buenos Aires: Galerna, 2008.
- Carvajal, Fernanda. «Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina.» *Aisthesis*, n°45, 2009: 56-81.
- Castagnino, Raúl. *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1967.

- Catalá, Guillem. «Font Comediants, la alegría que pasa.» *Primer Acto*, n°267/1, 1997: 30-35.
- CDI. *Gobierno Federal: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas*. 30 de mayo de 2010. [http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1030:mayos-sonora-y-sinaloa-los pascolas&catid=66:ventana-a-mi-comunidad&Itemid=22](http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1030:mayos-sonora-y-sinaloa-los-pascolas&catid=66:ventana-a-mi-comunidad&Itemid=22) (último acceso: 4 de noviembre de 2011).
- Centro Virtual de Arte Argentino. *La Organización Negra*. 2010. [http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/04biografias/organizacion\\_negra\\_grupo.php](http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/04biografias/organizacion_negra_grupo.php) (último acceso: 20 de febrero de 2011).
- Cerezo, Frances. «Accions i la Fura dels Baus.» *Estudis Escénics*, n° 28, 1986: 53-88.
- Chapek, Karel. *Tres profesiones al desnudo: prensa, cine y teatro*. Barcelona: Juventud, 1947.
- Charpentier, Arnaud. «Un teatro de proximidad: de la calle a lo íntimo.» *Paso de Gato*, n°38, 2009: 48-51.
- Chaudoir, Philippe. *L'art en espace public peut-il ne pas être consensuel?* Rencontre- débat art espace public, Paris: La Sorbone, 2007.
- . «Institut d'urbanisme de Lyon.» *L'interpelation dans les Arts de la Rue*. 1997. <http://www.iul-urbanisme.fr/Interpel.PDF> (último acceso: 12 de noviembre de 2010).
- Chávez, Eliverio. *Mestizaje: Introducción a la Cultura Mexicoamericana*. Bloomington: AuthorHouse, 2007.
- Chileescena.cl. «chileescena.cl.» *Teatro Urbano Contemporáneo TEUCO 1980-1988*. Enero de 2011. <http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=23> (último acceso: 23 de octubre de 2011).
- Cimarro, Jesús F. *Producción, gestión y distribución del teatro*. Madrid: Fundación autor, 1997.
- Circostrada network. *Circostrada:Arts de la Rue et Arts du Cirque –Plateforme Européenne pour l'Information, l'Observation et les Échanges Professionnels*. 22 de abril de 2010. <http://circostrada.org/spip.php?page=sommaire&lang=en> (último acceso: 1 de junio de 2010).
- Close Act. *Close Act*. 2010. <http://www.closeact.nl> (último acceso: 2011).
- Cohen-Cruz, Jan. *Radical Street Performance: an international anthology*. New York: Routledge, 1998.
- Cole, Toby. *Actuación: un manual del método Stanislavski*. México, D.F.: Diana, 1988.
- Colón, Míriam. «El teatro rodante puertorriqueño.» *Tramoya*, n°12, 1978: 141-142.
- Conor, Steve. *Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Traducido por Amaya Bozal. Madrid: Akal, 1996.
- Cosoy, Gabriel. «Representar en el teatro.» *Paso de Gato* n°32, 2008: 35-37.



- Craig, Gordon. «Sobre el arte del teatro.» En VV.AA., *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*, 394-425. Madrid: La casa encendida, 2009.
- Crespin, Michel. «¡Hace ya treinta años!» En VV.AA., *Instantáneas de lo efímero*, 29-32. Valladolid: ArtezBlai-Ayuntamiento de Valladolid, 2004.
- Cruciani, Fabricio. *Arquitectura teatral*. México, D.F.: Gaceta, 1994.
- . *Lo spazio del teatro*. Bari.: Laterza, 1992.
- Cruciani, Fabrizio, y Clelia Falletti. *El teatro de calle: Técnica y manejo del espacio*. México, D.F.: Escenología, 1992.
- Cubonet. *Cubonet, Prensa Independiente*. 28 de octubre de 2003. <http://www.cubonet.org/CNews/y03/oct03/28a10.htm> (último acceso: 24 de agosto de 2011).
- Cucuel, Madeleine. «Seki Sano y el teatro de México: los primeros años, 1939 - 1948.» En Peter Roster y Mario Rojas, *De la colonia a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro*, 135-148. Buenos Aires: Galerna-IITCTL (Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano), 1994.
- Cueto Pérez, Magdalena. «Los Espacios del teatro.» *Las puertas del drama- Revista de la asociacion de Autores de Teatro (S i g l o X X I)*, nº30 (2007): 4-10.
- CulturaZacatecas. «Zacatecas hoy.» 16 de Octubre de 2010. <http://www.zacatecashoy.com/cultura/amor-mai-non-s%E2%80%99addorme-una-obra-de-siglo-xix/> (último acceso: 16 de febrero de 2011).
- Czertok, Horacio. *Teatro de calle: Castilla-La Mancha*. Albacete: Servicio de publicaciones de la junta de comunidades de Castilla - La Mancha, 1989.
- . *Quijote, adaptación de "Don Quijote de la Mancha" de Miguel de Cervantes Saavedra*. Interpretado por Teatro Núcleo de Ferrara. Plazuela Rosales, Culiacán. 2002.
- Dachy, Marc. «Glosario.» En VV. AA., *Un teatro sin teatro*, 291-306. Barcelona: Museu d'arte Contemporani de Barcelona - Fundação de Arte Moderna e Contemporanea - Coleção Berardo, Lisboa, 2007.
- DaMatta, Roberto. *Carnavales, malandros y héroes: hacia una sociología del dilema brasileño*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Davis, Susan. *Parades and power: street theatre in nineteenth-century Philadelphia*. California: University of California Press, 1986.
- De Ita, Fernando. «Teatro sin teatro.» *Paso de gato*, nº32, 2009: 36-38.
- De la Dehesa, Andrea. «Alarde Danza Oriental.» *Alarde*. 15 de abril de 2010. <http://www.alarde.com/revista/articulos/danzasclasindia/kathakali.html> (último acceso: 15 de noviembre de 2010).
- De León, Marisa. «Manual básico de producción de un espectáculo.» *Documenta CITRU*, nº2, 2000: 90-115.
- . «Guía para la difusión de espectáculos escénicos.» *Documenta CITRU*, nº4, 2001: 69-93.

- De Marinis, Marco. *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona: Paidós, 1988.
- . *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- De Tavira, Luis. *El espectáculo invisible. paradojas sobre el arte de la actuación*. México, D.F.: El Milagro, 2003.
- . *Hacer teatro hoy*. México, D.F.: El Milagro, 2006.
- . *Interpretar es crear*. México, D.F.: Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral, 2007.
- . «Teatro, realidad y verdad.» *Paso de Gato*, n°32, 2008: 18-20.
- Del Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 2008.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: La Marca, 1967.
- Delcuvellerie, Jacques. «El uso de lo "real" en la fase actual de la sociedad del espectáculo: la resistible ascensión del gradiador.» *Paso de Gato*, n°32, 2008: 30-32.
- Delgado, Javier. «La fuente de La Cibeles, escenario del Festival de Teatro Callejero.» *unomasuno*, 22 de abril de 1992: 27.
- Delices Dada. *Delices Dada*. 2008. <http://www.delices-dada.org/> (último acceso: 2011).
- Diéguez, Iliana. «El "desmontaje" como evento.» *Espacio Escénico*, n°12, 2004: 30-34.
- . «El teatro trascendido. Los escenarios de lo real.» *Paso de Gato*, n° 32, 2009: 40-42.
- Díez Borque, José María. «Liturgia-fiesta -teatro. órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI.» *Dicena. Cuadernos de Filología Hispánica*, n°6, 1987: 485-499.
- . «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII.» *Criticón*, n°42, 1988: 103-124.
- DIFOCUR. *Festival Sinaloa de las Artes: memorias 1999-2004*. Culiacán, Sinaloa: Gobierno del Estado de Sinaloa, 2004.
- Dimeo, Carlos. «Dramateatro.» *Ceremonias, Ritos y Teatralidad*. 12 de noviembre de 2008. [http://www.dramateatro.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=159:ceremonias-ritos-y-teatralidad&catid=8:editorial&Itemid=1](http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=159:ceremonias-ritos-y-teatralidad&catid=8:editorial&Itemid=1) (último acceso: 20 de marzo de 2011).
- Dolujaboff, Emma. «Los Pascolas.» *Revista Literaria Katharsis*, n°7, 2008: 1-16.
- Domingo Garzón, José. «¿Qué esperar de lo que nos espera?» *Paso de Gato*, n°32, 2008: 36-37.
- Doria, Olga Martha Peña. «hispanista.com.» *Mujeres que engañan, mujeres que esperan... el corrido mexicano teatralizado*. 15 de noviembre de 2006. [http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/EL\\_CORRIDO.pdf](http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/EL_CORRIDO.pdf) (último acceso: 25 de febrero de 2011).

- Dubatti, Jorge. «Argentina. Pasión de espectadores.» *Revista Ñ. Clarín*. 14 de febrero de 2009. [http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2009/02/14/\\_-01857754.htm](http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2009/02/14/_-01857754.htm) (último acceso: 23 de marzo de 2010).
- . *El teatro comparado, cartografía teatral*. México, D.F.: Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral, 2008.
  - . *El teatro teatral*. Bahía Blanca, Argentina: Universidad Nacional del Sur, 2009 a.
  - . «Hacia un teatro de goce: pasión de espectadores.» *Paso de Gato*, n°39, 2009 b: 55-56.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Dynamogene. *Theatre de rue*. 2006. <http://www.dynamogene.net/> (último acceso: 2011).
- Eco, Umberto. *Sugli specchie altre segno. il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*. Bologna: Tacabli Bompiani, 2001.
- Editorial. «A cuentas con el parateatro.» *Fiestacultura*, n°6, 2001.
- El Teatro Campesino. *El Teatro Campesino*. 19 de noviembre de 2010. <http://www.elteatrocampesino.com/> (último acceso: 9 de febrero de 2011).
- Elam, Harry Justin. *Taking it to Streets: The Social Protest Theater of Luis Valdez and Amiri baraka*. Michigan: University of Michigan Press, 2001.
- Elam, Keir. *The Semiotics of the Theatre and Drama*. London: Routledge, 1993.
- Eliot, Thomas Stearns. «La poesía y el drama.» *Tramoya*, n°3, 1978: 72-74.
- Escamilla, Leandre. «Dignificar la calle.» *Fiestacultural*, n° 22, 2005: 8.
- Escardó, Carmina. *FUSIC*. 10 de abril de 2003. <http://www.fusic.cat/projectestancats/jornadatecnica/www.artsdecarrer.org/jornadatecnica/acta1.pdf> (último acceso: 22 de marzo de 2011).
- Espinosa, Victoria. *El Teatro Rodante: sesenta años después*. San Juan, Puerto Rico: Departamento de Drama, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2007.
- Evreinov, Nicolás. «Drama teatro.» 15 de septiembre de 2008. [http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&id=47:el-instinto-teatral-ii&catid=3:pedagogia-teatral&Itemid=8](http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=47:el-instinto-teatral-ii&catid=3:pedagogia-teatral&Itemid=8) (último acceso: 12 de noviembre de 2009).
- Fabricsius, Jacob. «Arte público/ no arte.» En *arquitecturas para el acontecimiento*, de Proyecto de Martí Peran, 102-129. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002.
- Fediuk, Elka. «Prólogo.» En *Elogio del oxímoron*, de Domingo Adame, 13-27. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005.
- Fernandez Irusta, Diana. «Revolución Street Arte.» *Resumen*, n°21, 2010: 12-14.
- Fernández Valbuena, Ana Isabel. *La Comedia del Arte: materiales escénicos*. Madrid: Fundamentos, 2006.

- Féral, Josette. «La théâtralité.» *Poétique*, n° 75, 1988: 359-360.
- . *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- Ferrer, Esther, entrevista de Clara Cari. «Una acción es (solamente) una acción.» *Coclea*, n°3, (1997).
- Fischer-Lichte, Erika. «El teatro y el proceso de civilización: Un acercamiento a la historia de la actuación.» En Thomas Postlewait y Bruce A. McConachie (eds.), *La interpretación del pasado teatral. Ensayo sobre la historiografía de la escenificación*, 37-56. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.
- Flores Arroyuelo, Francisco. «La ciudad medieval como escenario: primeras manifestaciones del teatro popular.» *Revista de Filología Románica*, n° 3, 2002: 46-64.
- fnas. *federazione nazionale arte di strada*. 19 de enero de 2011. <http://www.fnas.org/> (último acceso: 5 de junio de 2011).
- Fo, Darío. *Manual mínimo del actor*. Navarra: Skene, 1998.
- Font, Joan. «La fiesta: emoción-riesgo-circo.» En de VV.AA, *El arte del riesgo: Circo contemporáneo Catalán*. Barcelona: CCCB y Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2006.
- Fontanez, Janirah Figeroa. *Bienvenidos al mundo de la comedia de Il arte*. 15 de enero de 2011. <http://members.fortunecity.com/trufaldino/id6.htm> (último acceso: 18 de agosto de 2011).
- Formaggio, Dino. *Arte*. Barcelona: Labor, 1976.
- Fouce, Héctor , y Mercê Saumell. *La música pop-rock y El teatro contemporáneo*. Barcelona: UOC, 2007.
- Frischann, Donald H. «Biblioteca Digital UAH.» *Teatro: revista de estudios teatrales*, n° 2 (Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones), 1992: 53-59.
- Frontisi-Ducroux, F. «Dionysos, ordre et désordre», *Rue de la Folie*, n° 7 (Hors Les Murs), 2000.
- Fundación Teatro Taller de Colombia. *Espectáculos*. 22 de octubre de 2011. <http://www.teatrotallerdecolombia.com/> (último acceso: 20 de noviembre de 2011).
- Gallina, Mimma. *Il teatro possibile: linee organizzative e tendenze del teatro italiano*. Milano: Franco Angeli, 2005.
- García Barrientos, José Luis. *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- . *Teatro y ficción*. Madrid: Fundamentos, 2004.
- . «Teatro y narrativa.» *Paso de Gato*, n°20, 2005: 38-43.
- . *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2007 a.

- . *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos RESAD, 2007 b.
- . «Gato por liebre. Teatro Posdramático y juegos (de manos) con la realidad.» *Paso de Gato*, n°32, 2008: 33-34
- . «Teatro fuera de sí.» *Paso de Gato*, n° 38, 2009: 39-41.
- García, José Luis. *Titerenet.com*. 23 de diciembre de 2005. <http://www.titerenet.com/2005/12/23/jinete/> (último acceso: 17 de junio de 2011).
- . *Titerenet.com*. 10 de enero de 2004. <http://www.titerenet.com/2004/01/10/marionetas-de-manipulacion-directa/> (último acceso: 17 de junio de 2011).
- García, Óscar Armando. «Tlaxcala o el jardín de los gentiles.» *CITRU, Documenta*, n°1, 1999: 70- 85.
- García-Juez, Raúl (fotografía), y Pancreacio (textos) Celdrán. *Estatuas Humanas: el arte en la calle*. Madrid: Al y Mar, 2010.
- García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. México, D.F.: Grijalbo, 1977.
- . «Gramsci y las culturas populares en América Latina.» *Dialéctico*, n°18, 1986: 13-33.
- Gasque, Margarita. «La estructura del laberinto.» En Heli Morales Ascencio (cord.), *El laberinto de las estructuras*, 13-18. México, D.F.: Siglo XXI, 1997.
- Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Gestos, 2000.
- Gené, Juan Carlos. *I. El actor en su historia*. México, D.F.: Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral, 2010 a.
- . *II. El actor en su creación*. México, D.F.: Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral, 2010 b.
- . *III. El actor en su sociedad*. México, D.F.: Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral, 2010 c.
- Gies, David. «Teatro de magia.» Editado por Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2008. <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/teatrodemagia/pcuartonivel.jsp?conten=presentacion> (último acceso: 23 de septiembre de 2011).
- Gil Zamora, Carlos. «A la calle.» En VV.AA., *Instantáneas de lo efímero, recorrido visual y teórico por las artes de calle*, 10-11. Valladolid: ArtezBlai-Ayuntamiento de Valladolid, 2004.
- Gombrich, E.H. *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon Press Inc, 2009.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario del teatro*. Madrid: Akal, 1998.
- Gómez González, Hilda Saray. «Irrupción artística en los lugares de la vida cotidiana: el espacio como flujo.» *Paso de Gato*, n°38, 2009: 41-43.
- Gómez, José Antonio. *Historia visual del escenario*. Madrid: La avispa, 2000.

- Gonon, Anne. *Ethnographie du spectateur: Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception*. Paris: Tesis: Université de Bourgogne, 2007.
- . *Qu'est-ce que le théâtre de rue? De la définition du genre artistique "theatre de rue"*. Lyon: Institut d'Etudes Politiques de Lyon: Mémoire de fin d'études, 2001 a.
  - . «Webdoc.» *Services documentation/bibliothèque de Sciences Po Lyon*. 29 de septiembre de 2001 b. [http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2001/gonona/these\\_body.html#r\\_9](http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2001/gonona/these_body.html#r_9) (último acceso: 10 de diciembre de 2010).
- González Torres, Yólotl. *Danza tu palabra: la danza de los concheros*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2005.
- González, Toni. «Barcelona y las artes urbanas de calle.» *Fiestacultural*, 2002: 20.
- . «Les Arts de carrer i les dinàmiques urbanes.» *Jornada Tècnica de Barcelona Arts de Carrer, recull de reflexions i propostes*. Barcelona: Jornada Tècnica de Barcelona Arts de Carrer, recull de reflexions i propostes, 2003. 4.
- De Gracia, Silvio. «Archivo Virtual de las Artes Escenicas.» *En torno a la performance iberoamericana: escena periférica, globalización y nuevas utopías*. 2009. [http://artescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/254/performance\\_silviodegracia.pdf](http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/254/performance_silviodegracia.pdf) (último acceso: 3 de diciembre de 2009).
- Grande Rosales, María Ángeles. «Hacia un teatro segrado: dimensiones míticas de la modernidad teatral.» En Francisco Torres Monreal, *El teatro y lo sagrado*, 115-128. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México, D.F.: Siglo XXI, 2000.
- Grupo de Teatro Catalinas Sur. *Catalinas Sur*, enero de 2011. [http://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9&Itemid=17&lang=es](http://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=9&Itemid=17&lang=es) (último acceso: 14 de abril de 2011).
- Guiraud, Pierre. *La semiología*. México, D.F.: Siglo XXI, 2008.
- Helbo, André. *Teoría del espectáculo: El paradigma especular*. Buenos Aires: Galerna, 1989.
- Hernández, Guillermo. *La sátira chicana: un estudio de cultura literaria*. México, D.F.: Siglo XXI, 1993.
- Herrero Beatón, Ramiro. «Dramateatro Revista Digital.» 13 de septiembre de 2008. [http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&id=24:el-espacio-teatral&catid=5:ensayos&Itemid=9](http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=24:el-espacio-teatral&catid=5:ensayos&Itemid=9) (último acceso: 12 de octubre de 2009).
- Hidalgo Ciudad, Juan Carlos. *Tendencias alternativas en el teatro londinense de los 80*. Valencia, España: Universitat de Valencia, 1994.
- Hormigón, Juan Antonio. «Legado y futuro de Brecht.» *Documenta CITRU*, n°2, 2000: 10-25.

- Horne, Maria S, Jean-Marc Larrue, y Claude Schumacher. *Teatro sin fronteras*. Salaberry-de-Valleyfield, Québec: Les Presses collégiales du Québec Enr, 2002.
- Horschamp.org. *Casandre/Horschamp*. 12 de marzo de 2009. [www.horschamp.org](http://www.horschamp.org) (último acceso: 20 de abril de 2010).
- Horslesmurs. «Horslesmurs.» *Scènes invisibles: six conférences-débats sur les art de la rue*, junio de 2006. <http://www.horslesmurs.fr/plugins/fckeditor/userfiles/file/Ressources/Documentation/Rapports%20et%20etudes/scenes%20invisibles.pdf> (último acceso: 15 de diciembre de 2010).
- Horvill, Robert, Olinda Kleiman y Godeleine Logez, Ed. *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue: actes du colloque international*. Lille: Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2001.
- Huerta Calvo, Javier. «El teatro en la plaza. La plaza en el teatro.» En José María Díez Borque, *Espacios teatrales del barroco español: XIII Jornadas de teatro clásico. Almagro 1991*, 79-97. Zaragoza: Edition Reichenberger. Kassel, 1991.
- . «Aproximación al teatro carnavalesco, en Teatro y Carnaval.» *Cuadernos de teatro Clásico*, 1999 a: 15-48.
  - . «Presentación.» En Javier Huerta Calvo, *Teatro y Carnaval*, 9-11. Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico, n°12, 1999 b.
- Iglesias Simón, Pablo. «Japón no es un clásico.» *Boletín de la compañía nacional de teatro clásico n° 47*, 2006: 6.
- Jiménez, Eduardo. «Escenografia.cl.» 2000. <http://www.escenografia.cl/crear.htm> (último acceso: 4 de diciembre de 2010).
- K1.Cultmedia. *web*. 10 de mayo de 2011. <http://www.k1cultmedia.nl/index.htm> (último acceso: 25 de octubre de 2011).
- Kaahwa, Jessica A. «Por un teatro al servicio de la humanidad.» *Paso de Gato*, n°45, 2011: 5.
- Kamchàtka. *Kamchàtka*. 2006. <http://www.kamchatka.cat/> (último acceso: 25 de noviembre de 2010).
- . «Kamchàtka.» *Kamchàtka*. 2006. [http://www.kamchatka.cat/data/docs/185/10\\_Dossier%20esp.pdf](http://www.kamchatka.cat/data/docs/185/10_Dossier%20esp.pdf) (último acceso: 25 de noviembre de 2011).
- Kirby, Michael. *Happenings*. Nueva York: Dutton, 1965.
- Kowzan, Tadeusz. *El signo y el teatro*. Madrid: Arco, 1997.
- Kurapel, Alberto. *Estética de la insatisfacción en el teatro-performance*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2004.
- La Fura del Baus. *La Fura dels Baus*. Barcelona: Electra, 2004.
- La Fura dels Baus. *La Fura dels Baus*. 2009. <http://www.lafura.com/web/cast/lineas.php> (último acceso: 20 de enero de 2011).

- La Runfla Grupo de Teatro Callejero. *Página WEB*. 2010. [http://grupolarunfla.com.ar/quienes\\_somos.html](http://grupolarunfla.com.ar/quienes_somos.html) (último acceso: 8 de junio de 2011).
- La opinión del teatro. «Los autores de teatro de calle reclaman criterios a la SGAE.» *La teatral*, octubre-diciembre 2008: 58.
- Larriba, Miguel Ángel. «La propagación del sonido.» *Mascara*, n°33, 2004: 52-53.
- Lázarev, Evgueni. «Stanislavski vivo.» *CITRU, Documenta*, n°1, 1999: 6-15.
- Lechado, José Manuel. *La movida: una crónica de los 80*. Madrid: Algaba, 2005.
- Lee Tompkins, Dorothy. *Actuación teatral: guía práctica de todas las fases del teatro*. México, D.F.: Pax, 1969.
- Liera, Oscar. *Pez en el agua*. Culiacán, Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1990.
- Lizárraga, Xabier. «Las artes: perturbación y resistencia.» En Patricia Ducoing (coord.), *Lo otro, el teatro y los otros*, 71-85. México, D.F.: Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 2003.
- Logopress-Editor. *Revista de Arte—Logopress*. 10 de octubre de 2009. <http://www.revistadearte.com/2009/10/18/el-macba-presenta-la-mayor-exposicion-de-john-cage-desde-su-muerte-en-1992/> (último acceso: 7 de febrero de 2011).
- López Aguirre, Marcia. "*Teatro: Instrumento de liberación*" (tesis). México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1995.
- Lotman, Yuri. *Universe of the Mind: A semiotic Theory of Culture*. Indianapolis: University Press, 1990.
- Luna, Alejandro. *Espacios isabelinos*. México, D. F. : Paso de Gato, *Cuaderno de ensayo teatral*: 2008.
- Luna, Óscar. «El público como posible motor de una obra.» *Fiestacultural*, n° 22, 2004: 7.
- Maestro Jesús G. «Actas del II Congreso Internacional de Semiótica: lo teatral y lo cotidiano.» *Epos. Revista de Filología*, n°6, 1990: 575-581.
- Magaña Esquivel, Antonio. *Sueño y realidad del teatro*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1949.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: Epilogo sobre la sensibilidad "Postmoderna"*. Madrid: Akal, 2009.
- Martel, Richard. «Introducción: los tejidos de la performance» En Richard Martel (editor), *Arte Acción I*, 30-69. Valladolid: IVAM Institut Valencia d'Art Modern, 2004 a.
- . (editor), *Arte Acción II*. Valladolid: IVAM Institut Valencia d'Art Modern, 2004 b.
- Martin, Bradford. *The Theater is in the Street: Politics and Performance in Sixties America*. EE.UU: University of Massachusetts Press, 2004.
- Mas, Pascual. «Crear público.» *Fiestacultural*, n° 22, 2004, 4.
- . *La calle del teatro*. Hondarribia: Hiru, 2006.



- Masgrau, Luis. «El otro Ulises en busca de la otra Ítaca.» *Mascara*, n°19-20, 1994: 10-30.
- Massip, Francesc. «Fiesta y teatralidad popular: el teatro de calle.» En Fernando Carmona Fernández y José Monleón, *Europa y sus mitos*, 533-544. Madrid: Universidad de Murcia, 2004.
- Matadamas, Elena. «A los del teatro callejero los mandaron a la calle.» *El Universal*, 22 de abril de 1992: 2E.
- Mazzotti Pabello, Giovana, y Víctor Manuel Alcaraz Romero. «Arte y experiencia estética como forma de conoder.» *Casa del tiempo*, n°87, 2006: 31-38.
- Mejía Alcántara, José Ramón. «Mimesis, teatro y realidad.» *Paso de Gato*, n°32, 2008: 21-23.
- Melchinger, Sigfried. *El Teatro en la actualidad*. Buenos Aires: Avellaneda, 1958.
- Mendoza, Juan. *Cielo Rojo, Ayapín, Cielo Rojo*. Compañía Estatal de Teatro de Calle- Colectivo Todo Terreno, Culiacán, Sinaloa, 2008.
- Menéndez Pidal, Ramón. «Biblioteca Virtual Antorcha.» *Biblioteca Virtual Antorcha*. 7 de junio de 2011. [http://www.antorcha.net/biblioteca\\_virtual/literatura/juglares/2.html](http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/literatura/juglares/2.html) (último acceso: 19 de septiembre de 2011).
- . *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- Meyerhold, Vsevolod. «Dramateatro Revista Digital.» 20 de septiembre de 2008 a. [http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&id=112:hacia-el-concepto-de-espacio-escenico&catid=2:teoria-teatral&Itemid=22](http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=112:hacia-el-concepto-de-espacio-escenico&catid=2:teoria-teatral&Itemid=22) (último acceso: 15 de noviembre de 2008).
- . *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos, 2008 b.
- . *Meyerhold: textos teóricos*. Editado por Juan Antonio Hormigón. Madrid: Publicaciones ADE, 1998.
- Michaud, Yves. «El arte en estado gaseoso.» *El País*, 30 de junio de 2002: Sociedad-cultural.
- Miklaszewski, Krzysztof. *Encuentros con Tadeus Kantor*. México, D.F.: INBA-CONACULTA, 2001.
- Montes de Oca, Fernando. *Teoría y Técnica de la Literatura*. México, D.F.: Porrúa, 2001.
- Montobbio, Manuel. *oei.es-pensar iberoamerica*, n°7, sep.-dic. de 2004. <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric07a08.htm> (último acceso: 22 de marzo de 2011).
- Moreau, André, Salvador Novo, y Mario Orea. *Técnica de actuación teatral*. México, D.F.: Instituto Mexicano del Seguro Social, 1970.
- Moreira Silvestre, Emilio, y Gaspar Barcelos Alvarez. «Danza popular mexicana.» *Sonora, Semana Santa Yaqui*. 1997. <http://www.folklorico.com/bailes/sonora/semana-santa-yaqui.html> (último acceso: 4 de Noviembre de 2011).

- Mulder, Joop. «Espacios y nuevas tendencias.» En VV.AA. *Instantáneas de lo efímero, recorrido visual y teórico por las Artes de calle*, 77-79. Valladolid: ArtezBlai-Ayuntamiento de Valladolid, 2004.
- Muller, Carol. *El training del actor*. México: UNAM, 2007.
- Muñoz, Juan Antonio. «Juan Edmundo González, un ángel en el puerto.» *Teatro, apuntes*, n°111, 1996: 80-82.
- Navarro, Hugo. *FaroViejo.Com.Mx*. 18 de noviembre de 2008. <http://faroviejo.com.mx/2008/11/calaverita-magica-que-brinca-salta-se-hinca-y-da-besos-de-lenguita/> (último acceso: 20 de marzo de 2011).
- Nomland, John. *Teatro mexicano contemporáneo (1900-50)*. México: INBA, 1967.
- Noris, Alba Babastro. *La Guantanamera Portal de la Cultura*. 2010. <http://www.gtmo.cult.cu/modules.php?name=articulo6> (último acceso: 2011).
- Noviembre, recuerdos del porvenir*. Dirigido por Achero Mañas. Producido por TESELA,P.C. 2003.
- Novoa, Leopoldo. «En el teatro todo suena y significa.» *Paso de Gato*, n°45, 2011: 43-44.
- Núñez, Nicolás. *Teatro Antropocósmico*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 2000.
- Obregón, Rodolfo. «La conciencia de la ficción.» *Paso de Gato*, n°32, 2008: 38-39.
- . «La naturaleza en escena.» *Paso de Gato*, n°34, 2008: 36-37.
- Ochsenius, Carlos. *Práctica teatral y expresión popular en América Latina*. Buenos Aires: Paulinas, 1988.
- Odin. *Ascent to the sea*. Dirigido por Torgeir Wethal. Producido por Odin Teatret Film. 1982.
- . *En el principio era la idea*. Dirigido por Torgeir Wethal. Producido por Odin Teatret Film. 1991.
- . *Sobre las dos orillas del río*. Dirigido por Torgeir Wethal. Producido por Odin Teatret Film. 1978.
- . *Vestido blanco*. Dirigido por Torgeir Wethal. 1974-76.
- Oida, Yoshi. *Un actor a la deriva*. México, D.F.: El Milagro, 2003.
- Oliva, César. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2004.
- Ortega y Gasset. *Idea del teatro y la novela*. Madrid: Revista de occidente en alianza editorial, 1982.
- , «Dramateatro.» 15 de septiembre de 2008. [http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&id=48:idea-del-teatro-fragmento&catid=3:pedagogia-teatral&Itemid=8](http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=48:idea-del-teatro-fragmento&catid=3:pedagogia-teatral&Itemid=8) (último acceso: 12 de noviembre de 2009).
- Ortiz, Rubén. *El amo sin reino*. México, D.F.: *Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral*, 2008 a.
- . «La realidad prometida.» *Paso de Gato*, n°32, 2008 b: 43-46.

- . «Un nuevo contrato social.» *Paso de Gato*, n°38, 2009: 30-31.
- Pacheco, Carlos. «La Organización Negra o cómo estimular al público.» *Espacio de crítica e investigación teatral*, n° 6 y 7 (Espacio), 1990: [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretudo/08\\_sobre\\_las\\_tendencias/pacheco001.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretudo/08_sobre_las_tendencias/pacheco001.htm).
- Pan.Optikum. 11 de febrero de 2004. <http://www.theater-panoptikum.de/120.0.html> (último acceso: 22 de marzo de 2011).
- Paravano, Cristina, y Adhemar Bianchi. *Historia de una utopía*. Buenos Aires: Grupo de Teatro Catalinas Sur, 2007.
- Pardo, Jorge Manuel. «Gesto e imagen.» *La tadeo*, n°68, 2003: 165-171.
- Parret, Herman. «Les temporalites du quotidien.» En *Investigaciones semióticas II: lo cotidiano y lo teatral*, vol I., 7-38. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988.
- Partida Tayzán, Armando. «La teatralidad actual de la pasión en Iztapalapa.» *América sin nombre*, n°8, 2006: 68-74.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.
- . *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Peinado, Carlos Alba. «Los Goliardos (1964-1974), paradigma de la independencia teatral .» *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, n°2, 2007: 115-126.
- Pérez, Angela María. *Entre bostezos y aplausos: Crónica del VII Festival Internacional de Teatro de Manizales*. Bogotá, Colombia: Boletín Cultural y Bibliográfico, n° 5, 1985.
- Pérez Coterillo, Moises. «Viaje al corazón de la fiesta.» *Cuadernos el público*, 1987: 57-71 .
- Performancelogía, escenología. *Todo sobre el arte del performace y performancista*. 16 de Agosto de 2010. <http://performancelogia.blogspot.com/> (último acceso: 6 de Abril de 2011).
- Philippe, Chaudoir. *Discours et figures de l'espace public à travers les Arts de la rue*. L'Harmattan, Paris: La ville en Scènes, 2000.
- . «Institut d'urbanisme de Lyon.» *L'interpelation dans les Arts de la Rue*. 1997. <http://www.iul-urbanisme.fr/Interpel.PDF> (último acceso: 12 de noviembre de 2010).
- Pikor, Teatro. *Pikor Teatro*. 12 de enero de 2010. <http://www.pikorteatro.com/cursos.html> (último acceso: 19 de septiembre de 2011).
- Popper, Frank. *Arte, acción y participación*. Madrid: Akal, 1989.
- Presenciacultura. *Tercer teatro - Eugenio Barba*. 23 de noviembre de 2008. <http://www.presenciacultural.com/blog/index.php?s=eugenio+barba&submit=> (último acceso: 17 de octubre de 2010).

- Programa del *Noveno Festival Internacional de Teatro de Calle*. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2010.
- Pulecio Mariño, Enrique , Miguel Alfonso Peña, y Jorge Manuel Pardo. *Estado del arte del área de arte dramático en Bogotá*. Bogotá: Alcaldía mayor de Bogotá D.C.; Secretaría de Cultura Recreación y Deporte, 2007.
- Quesada Avendaño, Florencia. «Organización de Estados Iberoamericanos.» Abril-junio de 2006. <http://www.oei.es/pensariberoamerica/numero8.htm> (último acceso: 15 de noviembre de 2009).
- Quintanilla, Raúl. *Estructura de la ficción, el estado de ánimo*. México, D.F.: Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral, 2008.
- DRAE-Vigésima segunda. *Real Academia Española*. 2011. <http://buscon.rae.es/> (último acceso: 24 de mayo de 2012).
- Ramos Escobar, José Luis. «El Teatro Rodante y La Barranca.» En *El teatro Rodante: sesenta años despues*, de Victoria Espinosa, 4. San Juan, Puerto Rico: Departamento de Drama, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2007.
- Raynaud de Lage, Cristophe, y Robert Abirached. *Intérieur rua: 10 ans de théâtre de rue 1989-1999*. Indiana: Editions théâtrales, 2000.
- Redacción ABC. «Galería de personajes en veinticinco años.» *ABC, Madrid*, 12 de enero de 1969: 147.
- . Noroeste. «Brilla Italia en Sinaloa.» *Noroeste*, 27 de octubre de 2009: 1 C.
- Ribeiro Riani, Lidio Néstor. *Conciencia de causa y educación*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2001.
- Rinaldo, Maurico. *Diseño de iluminación teatral*. Buenos Aires: Edical, 1998.
- Riso, Walter. *Aprendiendo a quererse a sí mismo*. Colombia: Norma, 1996.
- Rizk, Beatriz J. *La Dramaturgia de la Creación Colectiva*. México, D.F.: Escenología, 1991.
- Robles Dávila, Luz María. «Los aportes de las artes escénicas al corrido suriano.» *CITRU, Documenta, n°1*, 1999: 58-69.
- Rocha Iturbide, Manuel. *Artesonoro.net*. 11 de noviembre de 2005.
- Rodrigo, Anabel. «¿Cambiar la vida?» En Patricia Ducoing (coord.), *Lo otro, el teatro y los otros*, 191-200. México, D.F.: Coordinación de Difusión Cultural UNAM, 2003.
- Maldonado Rojas, Pedro. «El teatro de calle en Venezuela en la U.C.I.» *Dramateatro Revista Digital*. 12 de septiembre de 2008. [http://www.dramateatro.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3:pedro-maldonado-rojas&catid=4:critica-teatral&Itemid=6](http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3:pedro-maldonado-rojas&catid=4:critica-teatral&Itemid=6) (último acceso: 15 de abril de 2011).
- Rodrigo Villena, Isabel. «El arte de acción:Happening, Performance y Fluxus.» *Universidad Castilla La Mancha*. 18 de diciembre de 2007. <http://www.uclm>.

- es/profesorado/irodrigo/Esquema%20arte%20acci%C3%B3n.pdf (último acceso: 22 de marzo de 2011).
- Rojo, Sara. *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia*. Santiago, de Chile: Cuarto Propio, 2002.
- Romero, Rubén. «La transformación de la realidad.» En Patricia Ducoing (coord.), *Lo otro, el teatro y los otros*, 201-206. México, D.F.: Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 2003.
- Rossi Vaquié, Juan Agustín. *Tratado de la puesta en escena*. México, D.F.: Escenología, 2006.
- Rubio Zapata, Miguel. *Notas sobre teatro*. Lima, Perú: University of Minnesota, 2001.
- Ruiz, Borja. *El arte del actor en el Siglo XX*. Bilbao: Artezblai, 2008.
- Ruiz, Javier. «Reclaim the Streets.» En *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, un proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, 357-380. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- Ruiz, Martha Cecilia. «Grandes pasos hacia el teatro popular.» *Diario Hoy*, 3 de Octubre de 1993: 4C.
- Sáenz, Pilar. «Ortega y Gasset y su idea del teatro.» *Sitio web de Cervantes Virtual*. 26 de julio de 2004. [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih\\_10\\_3\\_028.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_028.pdf) (último acceso: 21 de febrero de 2010).
- Sagaseta, Julia Elena. «Sobre teatro performático (o cómo examinar la expansión de las fronteras del teatro).» En Osvaldo Pellettieri (editor), *Itinerarios del teatro latinoamericano*, 53 - 61. Buenos Aires: Galerna- Facultad de Filosofía y Letras (UBA)- Fundación Roberto Arlt, 2000.
- Salvat, Ricard. *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos, 1996.
- . *Palabras para Buenos Aires*. Vol. 2002, en Osvaldo Pellettieri, *Colección estudios de teatro iberoamericano y argentino: Escena y realidad*, Grupo de Estudios de Teatro Argentino Osvaldo Pellettieri, 119-128. Buenos Aires: Galerna, 2003.
- Sánchez, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad Castilla La Mancha, 1994 a.
- . *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, 1990.
  - . *Dramaturgias de la imagen*. Colección Monografías: Universidad de Castilla La Mancha, 1994 b.
  - . *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, S.A., 1999.
  - . «Las vanguardias escénicas en España: notas sobre el nuevo teatro y la nueva danza.» En Antonio Ballesteros González, *La Estética de la*

- transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia*, 113-137. España: Universidad de Castilla la Mancha, 2000.
- . «Universidad de Murcia.» 28 de noviembre de 2002. <http://www.um.es/campusdigital/Libros/textoCompleto/poliCultural/05asanchez.pdf> (último acceso: 15 de 10 de 2010).
  - . «Nuevos espacios para el arte.» En José A. Sánchez y José A. Gómez Hernández, *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*, 47-63. Murcia: EDITUM, 2006.
- Sánchez, José Antonio, y Joan Abellán. *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. España: Universidad Castilla-La Mancha, 2006.
- Sánchez, José, y Zara Prieto. *Teatro: itinerarios por la colección*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2010.
- Sánchez, Nelly. «La cultura debe salir a la calle: Herrendorf.» *Noroeste*, 2 de noviembre de 2002: 2c.
- . «Sale a las calles Don Quijote.» *Noroeste*, 2 de noviembre de 2002 b: 3c.
- Santoni Rugiu, Antonio. «Carta abierta a los estudiantes del Centro Universitario de Teatro de la UNAM: El arte y el gran teatro del mundo», Patricia Ducoing (coord.), *Lo otro, el teatro y los otros*. México, D.F.: Coordinación de difusión cultural, UNAM, 2001. 11-14.
- Sanz, Jorge. «Artekale.» *La alquimia del espacio*. 3 de marzo de 2009. [www.artekale.org/downloads/65/JORGE%20SANZ.pdf](http://www.artekale.org/downloads/65/JORGE%20SANZ.pdf) (último acceso: 18 de marzo de 2011).
- Sastre, Alfonso. *Drama y sociedad*. Hondarribia-Gipuzkoa: Hiru, 1994.
- . «Dramaturgia versus espontaneidad.» En de VV.AA., *Instantáneas de lo efímero, recorrido visual y teórico por las Artes de calle*, 45-50. Bizkaia-Valladolid: Artezblai-Ayuntamiento de Valladolid, 2004.
  - . «El teatro y la calle.» En Alfonso Sastre, *El autor y su sombra. El rincón del no*, artículos publicados en la *Revista Artes 2003/2007*, 25-27. Bilbao: Artezblai, 2007.
- Saumell, Mercé. «*Teatre contemporani de dramatúrgia visual a catalunya (1960-1992). Aportacions formals. connexions amb el panorama internacional. Els Joglars, Els Comediants i la Fura dels Baus*» (tesis inédita): Universidad de Barcelona, 2001.
- Savarese, Nicolas. *Teatro euroasiático*. México, D.F.: Colección Escenología, 2001.
- Schechner, Richard. «6 Axioms for Environmental Theatre.» *The Drama Review: TDR. Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment*, 1968: 41-64.
- . *El teatro ambientalista*. México, D.F.: Árbol, 1988.
- Schechner, Richard, y Peter Brook. «El espacio teatral.» *Tramoya*, n°12, 1978: 129-138.
- Scheinin, Norma Adriana. «La ficción que no cesa: reflexiones sobre los límites del arte teatral.» *Telón de fondo, revista de teoría y crítica teatral*, n°1, 2005.

- Schumann, Peter. Entrevista de Frank Jotterand. *Bread and Puppet* (enero-abril de 1999): 77-84.
- Scieszka, Jon. *¡La verdadera historia de los tres cerditos!* New York: Scholastic Inc., 1991.
- Shank, Theodore. *Beyond the boundaries: American alternative theatre*. Honk Kong: Macmillian Modern Dramatists, 1982.
- Sirera, Joseph-Lluís. «Un difícil encaje.» *Fiestacultura*, n°24, 2005.
- Sirera, Josep-Illuís. «El arte como espectáculo de calle», *Fiestacultura*, n°16, 2003.
- Sixto, Castro. J.. *En Teoría, es arte: una introducción a la estética*. Madrid: San Esteban, 2005.
- Solano, Michelle. «La Jornada Semana», *1er Festival Internacional de Teatro de Calle Zacatecas 2002*. 3 de noviembre de 2002. <http://www.jornada.unam.mx/2002/11/03/sem-solano.html> (último acceso: 19 de mayo de 2011).
- Soler, Aznar, y Max Aub. *Max Aub y la vanguardia teatral: escritos sobre teatro, 1928- 1938*. Barcelona: Universitat de Valencia, 1993.
- Solórzano, Carlos, y Gabriel Weisz. *Métodos y técnicas de investigación teatral*. México, D.F.: Escenología, 1997.
- Sontag, Susang. *Los happenings: un arte de yuxtaposición radical*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Stahl, Leroy. «Efectos teatrales.» *Mascara*, n°33, 2004: 46-49.
- . *Producción teatral*. México, D.F.: Pax, 1987.
- Stambaugh, Antonio Prieto. «¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance.» *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Universidad Veracruzana – Facultad de Teatro, 2009: 116-143.
- Stanislavski, Constantin. *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Quetzal, 1993.
- . *La preparación del actor*. Madrid: La avispa, 2003.
- Stenne, Anne. «Cronología (1896-1989).» En de VV.AA, *Un teatro sin teatro*, 307-322. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona- Fundação de Arte Moderna e Contemporanea - Coleção Berardo, Lisboa, 2007.
- Stratta, Paolo. *Il teatro di strada in Italia*. Corazzano, Pisa: Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre, 2008.
- . *Teatro di strada*. 6 de abril de 2009. <http://www.teatrodistrada.it/ilTeatroDiStrada.asp> (último acceso: 28 de noviembre de 2010).
- Strauss, Botho. *Crítica teatral: las nuevas fronteras*. Barcelona: Gedisa, 2006.
- Suárez, Roberto. «Grupo de teatro Gigantería. Habana, Cuba.» *Juventud Rebelde, Habana*, 25 de abril de 2009: 4c.
- Tascabile. «Teatro Tascabile.» 15 de noviembre de 2010. <http://www.teatro-tascabile.org/wp-content/uploads/2010/11/amor-mai-non-saddorme-nov10-SPA.pdf> (último acceso: 12 de febrero de 2011).
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid, España: Edígrafos, 2001.

- . *Historia de la estética: La estética antigua*. Madrid: Akal, 1991.
- Taviani. *Extranjero que danza*. Turín: Studioforma, 1977.
- Taviani, Ferdinando. «Once puntos para entender la improvisación en la Comedia dell'Arte.» *Mascara*, n°21-22, 1996-1997: 4-23.
- Teatro Andante. *Teatro Andante-Cuba*. 16 de julio de 2008. [www.teatroandante.com](http://www.teatroandante.com) (último acceso: 11 de octubre de 2011).
- Teatro de Maquinaria. *Teatro de Maquinaria*. 2010. <http://www.teatrode maquinaria.com/p/teatro-de-maquinaria.html> (último acceso: 30 de noviembre de 2011).
- Teatro La Candelaria. *Sitio web La Candelaria*. 15 de septiembre de 2011. <http://www.teatrolacandelaria.org.co/index2.php> (último acceso: 11 de noviembre de 2011).
- Teatro TECAL. *Teatro TECAL*. 2007. <http://musicalisimateatral.jimdo.com/> (último acceso: 20 de noviembre de 2011).
- Tejeda Carpio, Alejandro. *Filosofía educativa: análisis crítico de una antropología cristiana*. México: Progreso, 2003.
- Telecentro Solvisión. *Cruzada Teatral Guantánamo Baracoa*. La Habana, 12 de febrero de 2010.
- Telles, Narciso, y Ana Carneiro. *Teatro de rua: olhares e perspectivas*. Río de Janeiro, Brasil: e-papers, 2005.
- The Living Theatre. *Organización*. 12 de febrero de 2010. <http://www.livingtheatre.org/> (último acceso: 19 de enero de 2011).
- Toriz, Martha. «Simbolos culturales y teatralidad social.» *Entorno, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Nueva Época*, n° 56-57, 2001: 31 - 35.
- Torres, Rossana. «La vitalidad del Odin Teatret.» *El País*, 10 de octubre de 2007.
- Torres, Yólot González. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México, D.F.: Larousse, 2001.
- Trastoy, Beatriz, y Perla Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- Traven, Bruno. «Canastitas en serie.» En Bruno Traven, *Canasta de cuentos mexicanos*, 7-28. México, D.F.: Selector, 2006.
- Ubersfeld, Anne. *Diccionarios de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- . *La escuela del espectador*. Silvia Ramos (trad.). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1997.
- Urban75. 17 de marzo de 2009. <http://www.urban75.com/Action/reclaim21.html> (último acceso: 22 de marzo de 2011).
- Uriarte, Gabriel. «Danzas de Sinaloa.» *Sinaloa Yoreme*. 2001. <http://www.galeon.com/sinaloadanzas/tp.html> (último acceso: 4 de Noviembre de 2011).
- Vallejo Aristizábal, Patricio. *Teatro y vida cotidiana*. Quito: Abya Yala, 2003.



- Varela Calvo, Jorge, y Amparo Ruiz Martorell. *El actor oculto. Máscaras - sombras - títeres*. Castellón: Servicio de publicaciones, Diputacion Provincial de Castellón, 1986.
- Varey, John E. *Historia de los títeres en España*. Madrid: Revista de Occidente, 2007.
- Velasco, Magali. *El cuento: la casa de lo fantástico*. México, D.F.: Tierra Adentro, 2007.
- Vellón, Xavier. «¿Un teatro sin compromiso?» *Fiestacultura*, n°18, 2004.
- Vellón, Xavier. «De la industria cultural a los parques temáticos.» *Fiestacultura*, n° 24, 2005.
- Vellón, Xavier. «El espectáculo de calle como intervención cultural.» *Fiestacultura*, n°20, 2004.
- Vellón, Xavier. «La música está en la calle.» *Fiestacultura*, n°23, 2005.
- Vellón, Xavier. «Teatro y urbanismo escenográfico.» *Fiestacultura*, n°15, 2003: 10-11.
- Ventosa, Victor. *Teatro de calle*. Madrid: CCS, 1997.
- Verwey, Antoinette. «La asociación corporativa "Het Werkteater" de Amsterdam: ¿adaptable a la situación teatral en México?» *Tramoya*, n°8, 1977: 89-100.
- Vicent, Pasqual. «Los puntos sobre las íes en el teatro de calle.» *Fiestacultura*, n°2, 1999.
- Vicentini, Claudio. *Teatro Sperimentale e strategia della nuova sinistra. La teoría del teatro di guerriglia, en la teoría del teatro político*. Florencia: Sansoni, 1981.
- Vidal, Tomeu, Enric Pol, Joan Guàrdia y Maribel Però. «Un modelo de apropiación del espacio mediante ecuaciones estructurales.», en *Medio ambiente y comportamiento humano*, 2004: 27-52.
- Videla Montero, Horacio. «De la calle al cielo: Andrés Pérez.» *Teatro apuntes*, n° 122, 2012: 29-33.
- Vilanova, Manuel. «La autoría del teatro de calle.» *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, n° 6, 2001: 107-110.
- . «Agonía y esperanza (1970-1975).» En Leandre Escamilla, Manuel Vilanova y Mireia Marqués, *La escena callejera*, 17-40. Valencia: Xarxa Teatre, 2010 a.
  - . *La Escena Callejera, 1960-1984*. Valencia: Xarxa Teatre, 2010 b.
  - . «Paisaje tras la calma: Los sesenta.» En Leandre Escamilla, Manuel Vilanova y Mireia Marqués, *La escena callejera:1960-1984*, 1-16. Valencia: Xarxa Teatre, 2010 c.
- Vilanova, Manuel, y Serafin Redondo. «La factoría, n° 4, La revista catalana de pensamiento social más leída en el mundo.» *El teatro de calle*, enero de 1998. <http://www.revistalafactoria.eu/restrict.php?tipo=articulo&id=73> (último acceso: 11 de marzo de 2011).

- Villanueva, Darío, y Francisco Rico. *Los Nuevos nombres, 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 1992.
- Villarocha, Esteban. «Los títeres en España.» *Mascara*, n°31-32, 2000: 99-100.
- Villarreal Díaz, Alberto. «La realidad como invento del campo hervido de la ficción: puesta en texto de una apuesta en duda .» *Paso de Gato*, n° 32, 2008: 24-25.
- Villaverde Marcé, Yaimara. *radioguantanamo.cu*. 18 de enero de 2010. [http://www.radioguantanamo.cu/Noticias/Articulos/lista\\_cruzada\\_teatral0305456.html](http://www.radioguantanamo.cu/Noticias/Articulos/lista_cruzada_teatral0305456.html) (último acceso: 11 de octubre de 2011).
- Villegas, Juan. «De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria.» *Gestos*, n° 21, 1996: 7-15.
- . *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
  - . *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. 2000.
- Viscovi, Renzo. «Reflexiones sobre el teatro y su espacio.» En *El teatro de calle: técnica y manejo del espacio*, selección de textos Cruciani y Falleti, 9-16. México, D.F: Gaceta, 1992.
- Viteri, German. «Flacsoandes, centro digital de vanguardia para la investigación en ciencias sociales.» *El teatro popular*. 5 de agosto de 2009. <http://www.flacsoandes.org/dspace/bitstream/10469/825/9/07.%20El%20teatro%20popular.%20German%20Viteri.pdf> (último acceso: 18 de agosto de 2010).
- VV.AA. *Archivo Virtual: Artes Escénicas*. 2010. <http://artesesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=135> (último acceso: 21 de marzo de 2011).
- . *Performance y teatralidad*. México, D.F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral: "Rodolfo Usigli", 2005.
  - . *Unique Window Display: escaparatismo, ideas prácticas*. Barcelona-México, D.F.: Reditar, 2009.
- Wain, Andrea. *La Organización Negra*. 2010. <http://www.vivodito.org.ar/node/76/performances> (último acceso: 20 de febrero de 2011).
- Watson, Ian. «Eugenio Barba: la conexión Latinoamericana.» En *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, de Lemcke Verlag, 61-70. Buenos Aires: Galerna, 1989.
- Weisz, Gabriel. «Una política personal: como aforismo de la representación.» *Paso de Gato*, n°32, 2008: 49-50.
- Wert Ortega, Juan Pablo. «Sobre el arte de acción en España.» En José A. Sánchez y Joan Abellán, *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, 35-56. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2006.
- Whitmore, Jon. «El uso del sonido y la música en el teatro.» *Paso de Gato*, n°45, 2011: 47-53.
- Wikipedia. *Wikipedia*. 12 de junio de 2011. <http://es.wikipedia.org/wiki/Ten%C3%A1baris> (último acceso: 4 de noviembre de 2011).

- Wright, Edward. *Para comprender el teatro actual*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Yhared, Niña. «Performance: una burbuja en tiempo real.» *Paso de Gato*, n°32, 2008: 72-73.
- Yukichi, y Koharu. *Invitación al BUNRAKU, Teatro de títeres japoneses*. 2008. <http://www16.ocn.ne.jp/~kuriy/titeres.htm#intro> (último acceso: 2011 de noviembre de 4).
- Yuyachkani. *Yuyachkani: "Estoy pensando, estoy recordando"*. 29 de septiembre de 2008. <http://www.yuyachkani.org/yuyachkani.html> (último acceso: 23 de marzo de 2011).
- Zacatecasonline, *Zacatecas online*. 23 de octubre de 2010. <http://www.zacatecasonline.com.mx/cultura/local/8118-dan-a-probar-qel-dulce-sabor-de-la-muerteq-en-el-teatro-de-calle-> (último acceso: 12 de diciembre de 2010).
- Zacatecashoy. *zacatecashoy.com*. 20 de octubre de 2010. <http://www.zacatecashoy.com/cultura/la-eterna-lucha-entre-el-bien-y-el-mal-se-dio-en-caballeros-y-dragones/> (último acceso: 20 de noviembre de 2010).
- Zacatecashoy. *www.zacatecashoy.com/*. 17 de octubre de 2010. <http://www.zacatecashoy.com/cultura/ecolopolis-una-obra-para-reflexionar/> (último acceso: 18 de noviembre de 2010).
- Zapico, Hilda Raquel, y Marcela Aguirrezabala. *De prácticas, comportamientos y formas de representación social en Buenos Aires (s. xvii-xix)*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Sur, 2006.
- Zermeño, Raúl. «El teatro universitario: única alternativa.» *Tramoya*, n° 1, 1975: 69-72.
- Ziethen, Karl-Heinz, y Alessandro Serena. *Luci della Giocoleria - Il virtuosismo tra circo varietà, strada et teatro contemporáneo*. Viterbo: Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2002.



Anexos:



## Tabla de contenido de anexos

Currículo de grupos comentados	475
Grupo de Teatro Potlach:	475
Compañía Estatal de Teatro de Calle de Zacatecas:	475
Compañía Corpus:	476
Teatro Tascabile di Bérgamo:	476
Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (TATUAS):	477
Delices Dada:	477
Teatro Núcleo de Ferrara:	478
Compañía Dynamogene:	479
Compañía la Industria Teatrera:	479
Cornisa 20:	479
Compañía Kamaleón:	480
Compañía Mojiganga:	480
Compañía Fonámbules:	481
La Biznaga Teatro:	481
Compañía Comparsa AndArte:	482
Comparsa La Bulla:	482
La Ciénega Teatro:	482
Del Nabo Teatro Desenfadado:	483
Luna Morena Taller Experimental de Títeres:	483
Todo Terreno Teatro:	484
 Fotografías de danza ritual	 485
Danza del Venado	485
 Fotografías de trabajos reseñados:	 486
Parata di images	486
Les Moutons	487
Arlequino di oriente	488

La legión de los enanos	489
Amor mai non s'addorme, Historias de Montescos y Capuletos	490
El oro de la revolución mexicana	491
Les Tragédiques	492
Quijote	493
Ouvert pour Inventaire	494
Rojo	495
Caballeros y dragones	496
Ecolópolis	497
El abuelo Juan	498
El dulce sabor de la muerte	499
Las cajas vouyeristas	500
Pelea de gallos	501
El circo del hombre	502
A las vueltas del reino	503
Tres cerditos y laminitas	504
Zaicocirco	505
Cielo rojo, Ayapín, cielo rojo	506
Muestras de dramaturgia	507
Expo de Sevilla '92, Cabalgata	507
El Oro de la Revolución Mexicana de Óscar Liera	511
Entrevistas	519
Con Xarxa en su Nave:	519
Beppe Chierichetti, miembro de Tascabile de Bérgamo, director de El Amor Nunca se Duerme.	537
Tiziana Barbiero actriz de Tascabile de Bérgamo	554
Con Tascabile de Bérgamo	559
Ensayos de Albatri	559
Tascabile trabajando sobre Katakali	560



## **Currículo de grupos comentados**

### **Grupo de Teatro Potlach:**

Agrupación, de sala y calle, fundada en Fara Sabina (Rieti) en 1976, su nombre hace referencia al concepto de trueque utilizado por las tribus norteamericanas. La búsqueda de nuevos lenguajes, a partir de la coexistencia y la vida en comunidad forman parte de su ideología. Entre sus trabajos para calle se encuentran: Parata (1977); Immagini Parata (1991); Parata Immagini: embajadores imaginarios (1998). En la sala mencionamos Le danze dell'alberto secco (1978); Prima che la festa finisca (1981); Giovanna Degli Spiriti (1986); Direttori d'Orchestra (1991), Turandot (1997), I Racconti di Fernando (2002); Viva la vita (2005); Hotel Europa (2007). Un proyecto que llevan a nivel internacional es Le citta invisibili (1991-2010).  
Paginaweb:[http://www.teatropotlach.org/web/it/home/home\\_2011.php](http://www.teatropotlach.org/web/it/home/home_2011.php)

### **Compañía Estatal de Teatro de Calle de Zacatecas:**

Fundada en 2002, como parte del proyecto de compañías de teatro de calle que coordinaba Bruno Bert. Su primer director fue Efraín Martínez de Luna, esta primera agrupación llevo el nombre de Emuratas. La compañía a tenido diversos directores, y no es propiamente estable, ya que con ese nombre se acoge a la agrupación o artistas independientes que el gobierno de Zacatecas elige para que los represente. Babel (2004) de Vicente Rodríguez; La mandrágora (2005) de Susana Valerio; Las mil y una noches (2007) de Misal Torres; A la luna (2008) y El llano (2009) de Ivan Guardado. Más información:  
<http://www.teatromexicano.com.mx/revista/articulo.php?id=102>

### **Compañía Corpus:**

Compañía canadiense fundada en 1997 por David Danzon y Sylvie Bouchard, ambos provenientes del mundo del teatro y de la danza. A partir de un humor irónico y surrealista esta compañía hace dominio del teatro corporal, para la construcción dramática de sus trabajos. Entre sus trabajos se encuentran: Carousel (1997), Rendez-vous (1998), A Flock of Flyers (1999), Bridge of sighs (2000), Feet in the Air, Head on the Ground (2000), Nuit blanche (2002), Les moutons (2003), Two is company (2006), Le Grand Peep Show (2008). Esta compañía de repertorio ha realizado presentaciones de sus trabajos en diversas partes del mundo: Milk International Children Festival (Toronto), Just for Laughs (Montreal), Canada Dance Festival (Ottawa), Dancing On the Edge Festival (Vancouver), One Yellow Rabbit's High Performance Rodeo (Calgary), the Sommet de la Francophonie (Moncton), the Awesome Children Festival (Australia); the prestigious Singapore Arts festival; La Fira de teatre de Tarréga (Spain); Festival International de théâtre au Bénin (West Africa); International Straattheaterfestival (Belgium) and Watch This Space (London, UK), por mencionar algunos. La compañía produce el un festival de danza durante el verano, que tiene lugar en los parques y espacios públicos de Toronto. Pagina web: <http://www.corpus.ca/>

### **Teatro Tascabile di Bérgamo:**

El Teatro Tascabile se gesta como grupo profesional en 1973, en Bérgamo, Italia, y se ha especializado en crear producciones de tradición popular mediterránea, con claras intenciones pedagógicas, improvisando muchas veces con la escenografía en espacios públicos, haciendo juegos teatrales, e incluyendo en sus obras danza clásica hindú. Todos los artistas de esta compañía son autodidactas, y tienen como guías maestros de varias disciplinas, entre los cuales se destacan el polaco Jerzy Grotowski, con su Teatro Laboratorio o Teatro de Pobre, y Eugenio Barba, padre de la antropología teatral con su Teatro Odín. El grupo se ha dedicado a promover el conocimiento artístico, a fomentar la capacidad crítica, y el uso de técnicas orientales. De manera constante realizan seminarios y

laboratorios con la ayuda de maestros especialistas, entre ellos la investigadora de tradiciones italianas, Giovanna Marini. Tascabile ha realizado más de cien producciones y cuatro mil espectáculos; ha recorrido cuatro continentes y llevado sus obras a más de un millón de espectadores en treinta y cuatro países. El grupo se autodenomina como "teatro de grupo", en un proceso en el que utilizan múltiples disciplinas y se mezclan la acrobacia, la danza, los zancos, la voz libre y la ejecución musical. "De acuerdo con la crítica especializada, Tascabile es un grupo-festival que logra llenar por sí solo una semana de teatro de espectáculos. En Tascabile encontramos una fuente de riqueza espiritual propia de los grandes actores. Su principal característica es la de ser un teatro de grupo con un trabajo que se desarrolla sobre un plan de integración global de sus miembros, según las costumbre de los talleres de arte del Renacimiento. A 28 años de su nacimiento la actividad global del teatro Tascabile Di Bérgamo puede ser resumida en 77 espectáculos producidos, más de tres mil replicas para más de un millón de espectadores presentes en los festivales internacionales más importantes, e invitaciones a 28 naciones de cuatro continentes." Pagina web: <http://www.teatrotascabile.org/>

### **Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (TATUAS):**

Fundado en 1982, por Oscar Liera, a partir dela integración de varios grupos teatrales de alumnos y trabajadores de la Universidad Autónoma de Sinaloa. El TATUAS desde su fundación ha participado en diversos festivales tanto nacionales como internacionales. Con más de 100 obras llevadas a la escena en sus más de veinticinco años de conformación, este grupo sigue siendo uno de los sobrevivientes de la vorágine vital que embarga la conformación y permanencia de otros grupos.

### **Delices Dada:**

Fundada en 1984, su trabajo lo dirigen a espacios urbanos y naturales, basados en la experimentación con estos espacios, es asi como el grupo en sus años de existencia monto: Le menú musical, la chasse du Marquis de Dada (1984); Le

dadabrass orchestra (1985); Circuit D (1989); Coussinet, trabajo itinerante de pistas falsas,(1990), DalangueInterrogación (1990); Le 24 heures de la poésie (1994); Les tragédiques (1996); La Donation Schroeder (1998); L'Audition (2000); Indigènes (2003); Noir (2006); Rivers & dérives (2008); Cheval (2008); Rushs (2009), entre otros. Delices Dada es el humor de lo absurdo, de la desviación, de la poesía del cuestionamiento de la seriedad del arte y de los uniformes; de todo aquello que rodea al humano y de todas las acciones que este hace. Pagina web: <http://www.delices-dada.org/>

### **Teatro Núcleo de Ferrara:**

Fundado en Argentina en 1974, y posteriormente trasladado a Ferrara, Italia, por la persecución política de esos años. Ven el teatro como un laboratorio para la ficción y utopías en el que se puede experimentar un presente-futuro de la humanidad unida por la creación, lo que los ha llevado a involucrarse en propuestas que contemplen a todos y en todos los teatros del mundo. Participan en Mir Caravan (1989), junto con ocho compañías, una aldea itinerante: Moscú, Leningrado, Varsovia, Praga, Berlín, Copenhague, Basilea, Lausana, Blois y, finalmente, París, fueron los espacios que vistaron. Entre sus trabajos se encuentran: Quijote (1990), comentada en este trabajo, Francesco en 1994 trabajo que versa sobre la vida del santo que regresa a pisar las calles de las ciudades, Mascaro en 1995 inspirada en la novela de Haroldo Conti, amigo del grupo asesinado por los militares argentinos en 1976, Tempesta en 1997 inspirado en el El ghetto de Varsovia de Mary Berg, este espectáculo aborda los sucesos que condujeron al holocausto de los judíos en Europa, su último espectáculo para espacios abiertos Frankenstein en 2002 inspirada en la novela de Mary Shelley. Sus directores Cora Herrendorf y Horacio Czertok no solo trabajan para los espacios abiertos sino también abordan la sala. Pagina web: <http://www.teatronucleo.org/>

### **Compañía Dynamogene:**

Fundada 1995 , su primer trabajo fue Clintobanco; sus trabajos son para calle en donde tratan representar lo absurdo de la vida. Algunos de sus trabajos son: "La Grande Roue (1991); Création de dynamogène (1994-1995); Monsieur Culbut (1997); Rénovation Façades (2000) ; Ouvert Pour Inventaire (O.P.I.) (2004); La Cymbalobylette (2006-2007); Variations Internationales (2008); Le Klaxonarion (2010-2011); La Torpédo Swing (2010-2011); Le Petit Catalogue (2012), entre otros. Con estos espectáculos la compañía a viajado por diferentes zonas de este país: Londres, Magdeburgo, Bruselas, Melbourne, Barcelona, Milán, Budapest, Ginebra , Dublín – Zaragoza, París Vilnius, Delft – Belfast, Jersey, Namur, andorra, Rotterdam, Marseille, Estrasburgo, Burgos, Brighton, Luxemburgo, Bérgamo, Edimburgo, Shizuoka, Nazaret, Copenhague, Amman Brno, Novi Sad, Helsingborg, Lisboa, Madrid, Graz, Reikiavik, Valladolid, Bat Yam, Bilbao. Pagina web: <http://www.dynamogene.net/>

### **Compañía la Industria Teatrera:**

Esta agrupación española surge en el 2002. No se limitan solamente al teatro de calle sino que abordan la sala como un espacio de creación y fue allí, para este espacio que crearon il mundo y ¿en color?. Ya en la calle han generado trabajo como ooolee, Motards y Rojo; con estos trabajos se han presentado en diversos festivales. El grupo esta conformado por Jaume Navarro y Mamen olías, sus intenciones son divertirse y divertir a su público. En el 2009 obtuvieron el primer premio Umor Azoka al mejor espectáculo callejero con Rojo. De paso fue estrenada en el 2012, con este trabajo participaron en la Fira de Terraga. Blog de la compañía: <http://www.industrialteatrera.blogspot.com/>

### **Cornisa 20:**

Fundada en 1992, en la universidad Nacional Autónoma de México, esta compañía especializada en teatro de calle ha llevado sus diversos trabajos a los cinco continentes. Sus trabajos se caracterizan por la utilización de acrobacia, clown, danza, títeres, zancos, mojigangas, entre otras técnicas, siempre con el fin

de lograr una comunicación y relación con su público. Se caracterizan por ser una compañía de repertorio, por lo que tienen una serie de trabajos listos para su presentación: Un cambio de piel, Mariachi clown, Galaor, Los grandes amantes, Romeo y Julieta, caballeros y dragones, El festín de las artes, Des-concierto navideño, Don quijote, Los románticos, Funeral de un payaso y Los tres reyes magos. Su pagina web: <http://www.cornisa20.com.mx/>

### **Compañía Kamaleón:**

Fundada en 1988, en Morelos, por el mimo Antonio Esparza, se han especializado en el teatro corporal y cuentan con un repertorio muy diverso. Su director es uno de los mimos más reconocidos del país, iniciándose en los talleres laboratorios de Oceranzky, Alfonso Arau y Héctor Ortega. Alumno de la Ecole du Mime Corporal bajo la dirección de Etienne Decroux. Con su compañía Esparza ha abarcado diversas facetas la mima clásica, máscara neutra y la máscara en movimiento. Información sobre el grupo: [http://www.arts-history.mx/semanario/index.php?id\\_nota=04082009130317](http://www.arts-history.mx/semanario/index.php?id_nota=04082009130317)

### **Compañía Mojiganga:**

Fundada en 1888, en Xalapa, Veracruz, y especializada en el teatro infantil, proyector de inserción social y educativa. entre sus trabajos se encuentran: El viento y los pescadores (1989); ¡Juan! ritual urbano (1992); Ma y pa dracula (1992); El carretón (1992); La luna y el dragón (1993); El abuelo Juan (1996); Nana Caliche (1999); Abuela Cotita (2001), entre otros. sus trabajos los han llevado a diversos festivales nacionales e internacionales: I love you puppetry international festival japon en 1992, Houston international festival estados unidos en 1993, I love you puppetry international festival Japón en 1994, Hispanic heritage festival Iowa-Minneapolis-Illinois Estados Unidos en 1995, La caravana del compadre Chema, Washington D.C.-Missouri-Pennsylvania-Kansas-Utha-California-Arizona-Texas-Louisiana estados unidos en 1998, Del corazón mexican performing arts festival Chicago, Illinois estados unidos en 1999, la caravana del compadre Chema Texas-California,

Estados Unidos en 1999, La caravana de mojiganga, Iowa, Massachusetts, Los Ángeles en 2002, Festival de títeres de Tlaxcala 1989 en 1990, 1992, 1993, 1995, Festival zacatecas en la cultura en 1989, 1994, festival de Sinaloa 1990, Festival internacional de Metepec en 1991, 1992, 1993, festival cultural de zacatecas en 2003, festival de verano para niños del palacio de bellas artes en 2003, festival internacional de Puebla en 2002 y 2003, entre otros. Pagina web: <http://www.mojiganga.com.mx/>

### **Compañía Fonámbules:**

Fundada en 1994, y desde el 2003 se estabilizan como una casa productora que se desempeña en diversos roles investigación, creación, montaje y producción de las artes escénicas. Durante sus años han desarrollado diversos proyectos enfocados al público infantil, así como también han participado en diversos festivales nacionales e internacionales, su enfoque es multidisciplinario enfocándose principalmente al teatro de calle. Han sido merecedores a diversos estímulos como lo son: FOCAEM-IMC 1999-2005, FONCA-CONACULTA 2005 y 2007, Dirección de Igualdad y Diversidad Social-SDSDF 2006 -2007, CDI 2008 e INDESOL-SEDESOL 2007-2008. Pagina web: <http://fonambules.com/>

### **La Biznaga Teatro:**

Compañía franco-mexicana fundada en 1999, con una amplia trayectoria enfocándose en la intervención urbana, así sus proyectos los han llevado a generar trabajos específicos para el sistema colectivo METRO en la ciudad de México, D.F. entre otros, entre sus trabajo podemos citar: No hay ladrón que por bien no venga (1999); Le fripon divin (2001); Conato de amor o el porqué de romperles el hocico a los caballos (2002); Scapino, ángel de la calle (2002); Según se cuenta... la historia del teatro contada por un solo actor (2002); Moliere hypocondre, el moliere hipocondríaco (2005); Sartre... ¿se equivocó? (2005); La doncella, el diablo y el molino (2006); Cabaret literario “entre mis lenguas” (2007);

Bancas publicas en el jardín de los amorosos (2007); Los nuevos servicios del metro (2007); Campaña de vacunación cultural (2007); Antimagia y otras cosas... (2008); La noche de las estrellas (2008), entre otros, como son Los cilindreritos, Las cajas vouyeristas, Los dormilones, Los mensajeros del alma, todos estos como trabajos de intervención escénica. Pagina web: [www.labiznagateatro.com/](http://www.labiznagateatro.com/)

### **Compañía Comparsa AndArte:**

Fundada en 1996, esta compañía se ha especializado en la creación de trabajos escénicos con zancos, para ellos este elemento conforma no solo la generación de personajes extracotidianos, sino además ven los zancos como el medio propicio para la calle. A la utilización de los zancos agregan música en vivo, vestuario fantástico, y riesgo.

### **Comparsa La Bulla:**

Fundada en 2001 en la ciudad de México, su trabajos se han basado principalmente en la experimentación con diversas técnicas teatrales, así como con la inclusión de elementos y técnicas de circo, clown y música en vivo, con lo cual logran generar espectáculos multidisciplinarios. Entre sus trabajos se cuentan Profechonale, Réquiem por un payacho y El circo del hombre. Sus trabajos se basan en el juego y son creaciones callejeras, para todo público. Pagina web: <http://www.comparsalabulla.com/>

### **La Ciénega Teatro:**

Fundada en 2004, esta compañía de teatro zacanecana, como una forma de unir diferentes creadores escénicos del estado en un proyecto integral, la mayoría de los integrantes de esta agrupación formaron anteriormente parte de la compañía Estatal de Teatro de Calle de ese estado. La agrupación ha participado en diferentes festivales nacionales como festival cultural popular en el Teatro La Paz de San Luis Potosí, Festival Cultural de Zacatecas en 4 ocasiones, Feria Nacional de Zacatecas, Feria del Libro y la Lectura en el DF, Festival Amado El grupo ha participado en diferentes festivales nacionales como festival cultural popular en el



Teatro La Paz de San Luis Potosi. Facebook: <http://es-es.facebook.com/pages/LA-CIENEGA-TEATRO/206598126034027>

### **Del Nabo Teatro Desenfadado:**

Fundado en 2004, en la ciudad de León, Guanajuato, nacen como una propuesta lúdica y diferente al quehacer teatral de esa localidad, en su repertorio mezclan el cuento, el clown, lo performativo, teatro de calle, todo aquello que les ayude a captar la atención del público. Entre sus trabajos se encuentran: La Verdadera Historia de los 3 cerditos, la muerte irredenta, La carreta, Laminillas bang y La carreta loca. Blog: <http://delnaboteatro.blogspot.com/>

### **Luna Morena Taller Experimental de Títeres:**

Fundado en 2001, en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, su trabajo se basa principalmente en el manejo de títeres, sombras, máscaras, en fin todo aquello que sirva para distorsionar, amplificar o modificar el cuerpo del actor-ejecutante como objetos, imágenes, complementos que les ayuden a generar un mundo onírico y poético. Entre sus espectáculos podemos citar: Tarot platónico o lotería de patanes, Canasta de cuentos, Zaicocirco, Sombras y Canek, la leyenda de un héroe. Diversas han sido las becas y la participación de esta compañía en festivales nacionales e internacionales, entre lo que mencionamos: PAPIROLAS (2003 y 2004); Museo Trompo Mágico de Jalisco (2003); Festival Cervantino Barroco, Chiapas (2007); Festival Macau Fringe, China (2003); Apertura del Centro de Arte de Títeres de Taipei, Taiwán, (2004); Festival Macau Fringe y WACFest, China (2004); Participación en el 3er Festival Internacional de Títeres "Titerías" en Guanajuato (2005); Festival Capitol Fringe, Washington D.C. E.U.A. (2006); Semana mundial de la Marioneta, Festival de las artes de la marioneta en Québec, Canadá (2006); 14o. festival Internacional de Praga, (2007); Festival Internacional de las Artes de la Infancia, Taipei Taiwán, (2007), entre otros. Pagina web: <http://www.titereslunamorena.com>

**Todo Terreno Teatro:**

Fundado en 2010 por antiguos miembros de una de las compañías del Instituto Sinaloense de Cultura, agrupando también a músicos, bailarines y artistas plásticos quienes colaboran en diversos proyectos, este colectivo tiene la finalidad de establecer un dialogo propositivo entre las diversas disciplinas artísticas, dicho dialogo se establece siempre en el ámbito de trabajo, es así como en estos años el colectivo a incursionado en diversas áreas, siendo la principal la creación de montajes de obras, espectáculos teatrales y escénicos.

En su haber tienen una serie de montajes del antiguo repertorio de la Compañía Estatal de Teatro de Calle del Estado de Sinaloa como es Cielo Rojo, Ayapin, cielo rojo, la historia del Rey-No o Pocilga, entre otros, durante el 2011 de la obra Valentina y la sombra del diablo de Verónica Maldonado que bajo la dirección de Juan Mendoza; así mismo el evento de inauguración de la casa de la Cultura de la UAS durante 2012 en donde se trabajaron video proyección a la par que un espectáculo de danza-teatro; ese mismo año realizan la logística del Festival Universitario de la Cultura de la UAS. Actualmente se encuentran trabajando sobre diversos trabajos en el área teatral *Incongruencia* y *Romeo B*, en el área de la danza-circo *Y si fuera Alicia*, así como tres proyectos de intervención escénica con videomapping.

## Fotografías de danza ritual

Danza del Venado

Yoremes-Sinaloa

Presentación en una escuela y danzantes tradicionales: Yoreme y Yaqui (desnudo del torso)



## Fotografías de trabajos reseñados:

Parata di imagines

Italia





# Les Moutons

## Canadá



Arlequino di oriente

Italia





## La legión de los enanos

Zacatecas 2011



Amor mai non s'addorme, Historias de Montescos y Capuletos  
Zacatecas 2011





El oro de la revolución mexicana  
Culiacán, Sinaloa



Les Tragédiques

Francia



Quijote  
Italia





Ouvert pour Inventaire  
Francia



Rojo  
España



Caballeros y dragones  
Zacatecas 2011





Ecolópolis

Zacatecas 2011



El abuelo Juan  
Zacatecas 2011





El dulce sabor de la muerte  
Zacatecas 2011



Las cajas vouyeristas  
Zacatecas 2011





## Pelea de gallos

Zacatecas 2011



El circo del hombre  
Zacatecas 2011





A las vueltas del reino  
Zacatecas



Tres cerditos y laminitas  
Zacatecas 2011



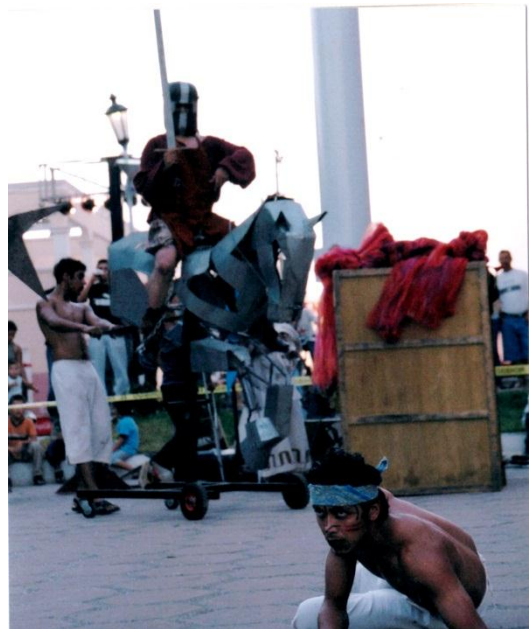
Zaicocirco

Zacatecas 2011





Cielo rojo, Ayapín, cielo rojo  
Sinaloa





## Muestras de dramaturgia

### “Expo de Sevilla ’92, Cabalgata”<sup>345</sup>

Guion

Comediantes

#### Preparación

Presidido por dos camiones/jardinera de Coca-Cola y entre treinta y cuarenta y cinco minutos antes de empezar a discurrir la Cabalgata, se procede al montaje del Desfile. Ocho Coca-Colas irán instalando los cierres a lo largo de todo el recorrido, sin cerrar los cruces de las Avenidas ni las entradas/salidas de los edificios importantes, para facilitar el paso del público y no entorpecer el funcionamiento normal de EXPO. Estos cruces se cerrarán momentos antes de pasar la Cabalgata y se irán abriendo una vez transcurrida ésta.

#### Cabalgata

A continuación se abre la Cabalgata propiamente dicha. Se abre con 3 patinadores que despejan la calle de público y anuncia la inminencia del desfile; son los llamados «abridores».

#### Primera imagen. Sevilla-expo

Tras ellos un gran globo terráqueo con predominio de los colores azul, verde y marrón, coro nado por la figura de «Curro» y llevado por cuatro porteadores. Sobre un mapa dimensionado de España, Curro señala Sevilla con una bandera que quiere decir «usted se encuentra aquí». A esto le sigue una banda musical formada por veintiún instrumentistas de viento y percusión más un director de banda. Cierra este conjunto una gran luna.

---

<sup>345</sup> Baulies, Cristina. «Teatro de calle: la asignatura pendiente.» *Primer acto*, n° 244, 1992: 15-27.

## Enero

A continuación desfila un gran Calendario con la fecha « 1de enero de 1992» en una cara y «31 de diciembre de 1992», en lonas desdibujados en la otra. Acompañan a este calendario tres grandes zapatos conducidos por los tres Reyes Magos, llenos de regalos.

## Febrero

Abre la comparsa un caballo con su jinete (actor con zanco), es el llamado Zanco de invierno, personaje mágico, seguido por la carroza de Febrero que consta de dos pisos: en el superior, un cuarteto de musical de rock o moderna y en el inferior una cama-mesa con mezcla de personajes reales y maniqués protagonizando escenas alocadas. Todo ello va seguido por una gran máscara de carnaval.

## Marzo

Compone la comparsa de Marzo cinco personajes llamados Hombres Lluvia, que llevan consigo un paraguas, y acoplado a éste un hinchable con forma de nube y lluvia.

## Abril

La carroza de Abril está representada por un Dragón de hierro que lleva en su lomo a la Reina de La Primavera anunciando la llegada de esta estación del año.

## Mayo

La carroza tirada por un buey de cartón, evoca la salida al campo, llena de vegetación y de color y presidida por un gigante. Expresa el contraste entre la tecnificación y el ambiente bucólico y de contacto con la naturaleza.

## Junio

La comparsa está formada por tres personajes míticos, una bruja con su escoba, un diablo con su tridente y un duende, seguidos por un dragón llevado por

portadores. Esta imagen escenifica el carácter mágico que conlleva la noche de San Juan. Detrás de la comparsa aparece la carroza de percusión de Junio en la que van montados dos músicos percusionistas interpretando ritmos mediterráneos.

#### Julio

La carroza representa una playa con grandes olas en movimiento y un bañista que entra y sale del agua. Sigue un gran asador donde unos maniquíes que representan turistas se tuestan al sol. Un personaje real sube y baja por una escalera, derramando aceite de coco sobre sus cuerpos. Por último, un gran Sol en contacto directo con el público.

#### Agosto

La carroza es una gran maleta, a modo de escenario. Las etiquetas simulan pequeños teatros donde transcurren acciones propias de turistas: viajeros haciendo fotos, comprando souvenirs, músicos callejeros. Etc. La música sale, amplificada, de la misma maleta.

#### Septiembre

La representación de este mes es una comparsa de botellas gigantes, en cuyas etiquetas figuran los nombres de distintos vinos: «fino », «manzanilla», «tinto», etc.

#### Octubre

Carroza con cuatro caras representando los cuatro puntos cardinales. De cada una de estas caras salen volando hojas de árbol, viento, humo y hojas de cuaderno a tono con la estación que representan. Estas caras giran sobre un eje constantemente. El elemento musical es un concierto de campanas en una plataforma.

#### Noviembre

La carroza representa la «escalera de la vida», en la que van tres acróbatas interpretando a la muerte, el niño y el viejo, y un conductor representando la vida.

#### Diciembre

Una gran caja a modo de plató, dividida en cuatro escenarios donde transcurren cuatro escenas familiares, reproduciendo distintos ambientes navideños. Villancicos entremezclados con anuncios comerciales de grandes almacenes (cintas grabadas) surgen del interior de la carroza.

#### Calendario

Cierra la Cabalgata el calendario con la fecha del 31 de diciembre de 1992.

#### Toro

El último en desfilas en un Toro de grandes proporciones. De hierro, de cuya estructura cuelgan cuatro sillas desde las cuales cuatro músicos golpean los flancos del toro, dos de ellos además llevan trompetas, logrando un sonido profundo y original. En la parte superior del animal un acróbata ejecuta piruetas, a la manera de los antiguos cretenses. Al terminar la cabalgata, el equipo de Coca-Colas irá recogiendo los cierres para dejar todo el recorrido en orden.”

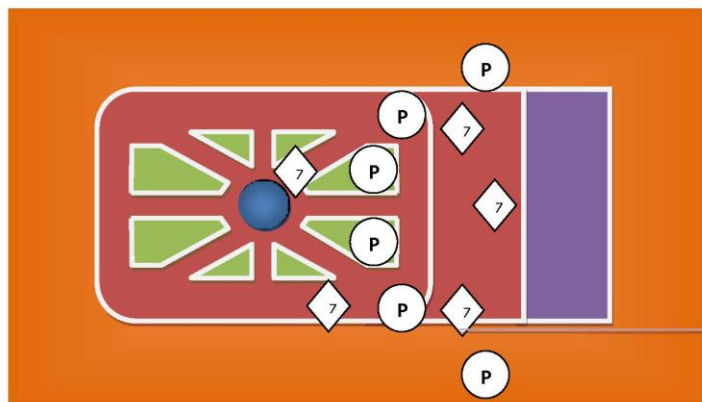
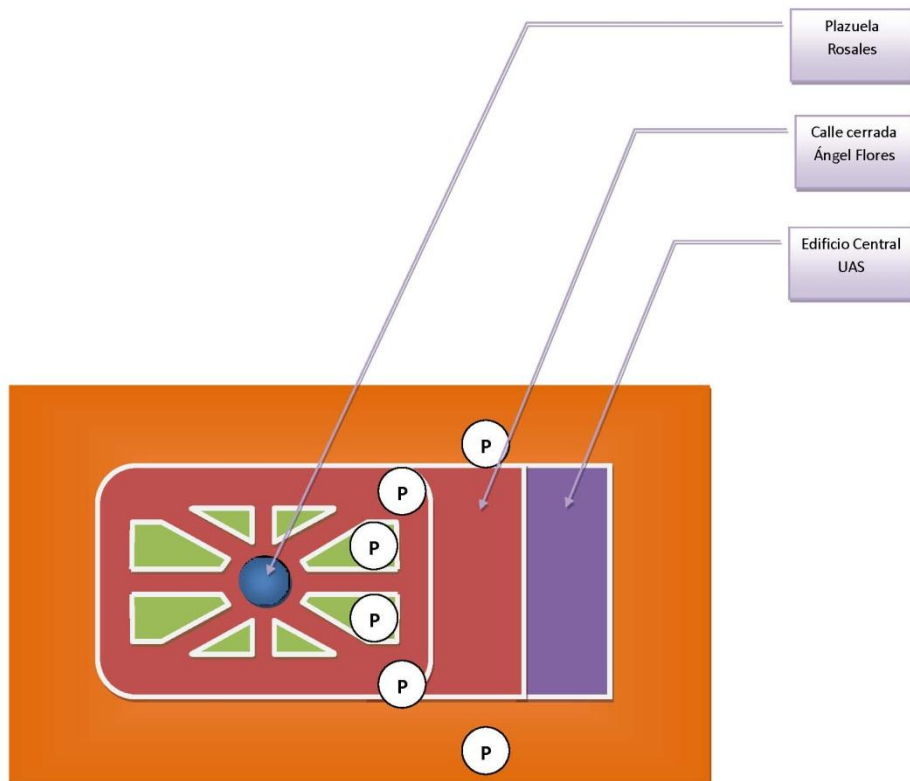
## **El Oro de la Revolución Mexicana de Óscar Liera**

por Juan Mendoza, adaptación para teatro de calle.

La obra de Liera plantea un juego participativo con el espectador, es por ello que este será uno de los puntos que retomaremos en este montaje, el pueblo es el que realizó su revolución y será el pueblo actual de Sinaloa de donde saldrán los seres que participaran en la historia; los grupos creativos artísticos de la universidad y los estudiantes universitarios serán los encargados de realizar esta puesta en escena en donde se contempla la participación de 250 personas quienes, entre actores, titiriteros, bailarines, músicos, gimnastas, bandas de guerra, bandas regionales, coros quienes en conjunto con un despliegue pirotécnico, escenográfico.

El trabajo plantea la generación de artificios espectaculares, además de utilizar grúas para mover los títeres que se realizarán de más de 10 metros de alto.

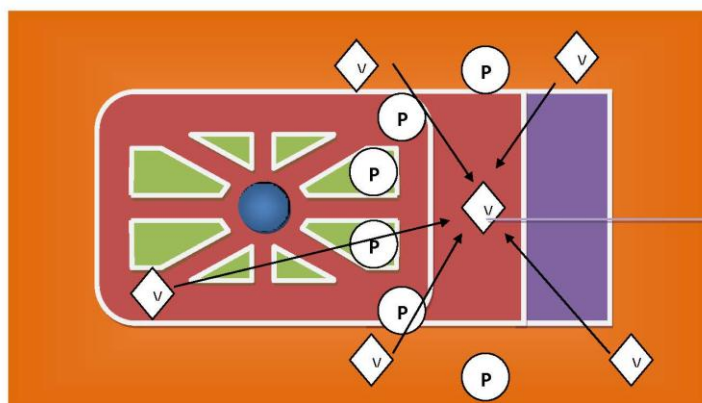
El montaje pretende magnificar la espectacularidad contenida en la obra de Liera, sin perder la temática que el texto aborda y la propuesta estética que el autor propone. Pero si planteamos realizar una actualización del texto a nuestra época y para ello es necesario realizar una adaptación que vaya acorde con las propuestas estéticas actuales, que parten de la desterritorialización del individuo y así como los modelos de superproducción.



1

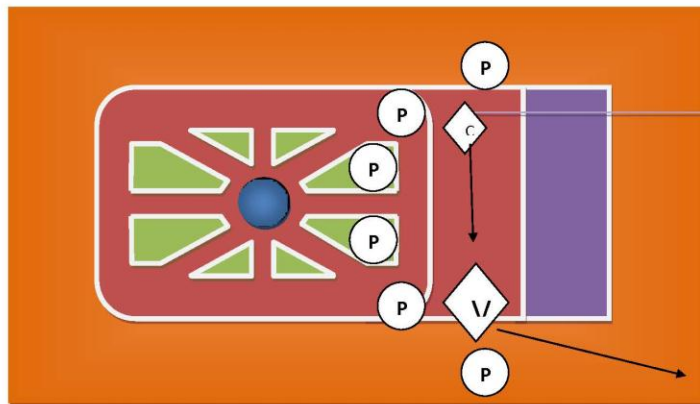
Zanqueros (Z) se desplazan por la plazuela con megáfonos anunciando la función y dando las instrucciones de seguridad. La intención es generar un espacio en conflicto.

Estamos a minutos de iniciar la función, este será el texto para convención de inicio.



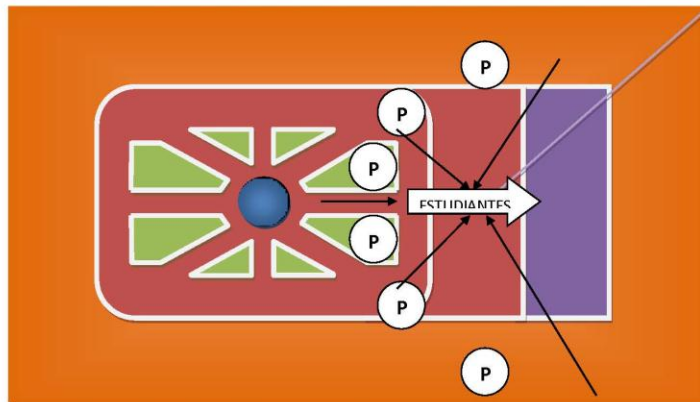
2

La primera imagen es un grupo de 20 a 30 participantes vestidos como danzantes de venado (V) que de diferentes sitios se acercan al centro del espacio. Se toma la danza de venado pero estilizándola, haciéndola más ágil de tal forma que el movimiento de los venados envuelvan a los espectadores convocados.



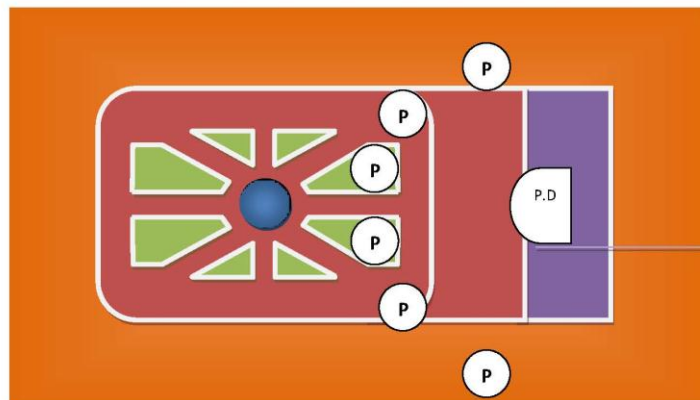
3

Un personaje a caballo vestido de la época de la conquista (C) entra y hace correr a los venados. Trae un mazo de libros en la mano los cuales arroja en medio del escenario antes de ir tras los venados, quienes huyen con su perseguidor siguiéndolos de cerca.



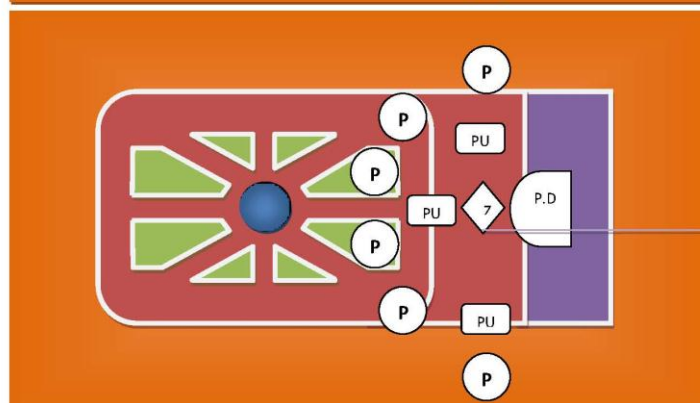
4

De entre el público un joven se levanta y comienza a despojarse de la ropa de época actual que trae encima de un vestuario de estudiante de 1900, va y toma el mazo de libros. Del público otras personas comienzan a hacer lo mismo, aparecen de diferentes lugares más estudiantes quienes toman mazos de libros que comienzan a desenterrar y a sacar de diferentes lugares, así como algunos personajes femeninos que se los entregan en sus manos dándoles un beso y una bendición. Una vez reunidos todos entran al edificio central.



5

Al ir ingresando los estudiantes al edificio de arriba de este aparecerá una gran cabeza de Porfirio Díaz (este será un títere de grandes dimensiones que tendrá articulados ojos y boca, además debe poder mover un brazo que será usado en la siguiente escena.



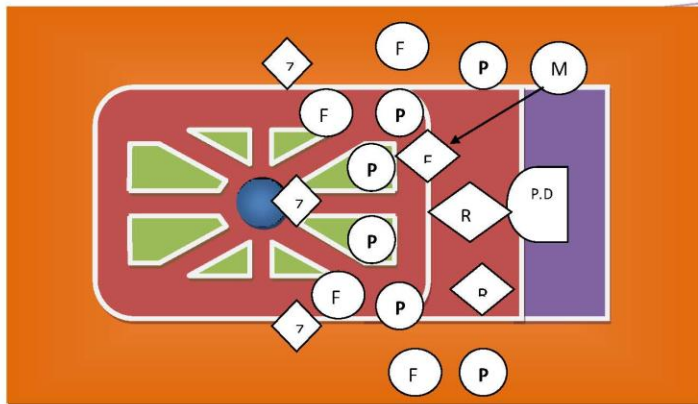
6

Z: Estos harán la función de narrador en este y otros momentos de la obra, seguirán usando su megáfono para ello. Le asignara sus papeles al pueblo.

PU: Actores salen de entre el público y de diferentes zonas a limpiar y acomodar el escenario. Es el pueblo que plantea Liera. Estas son escenas de repetición para potenciar la posibilidad isoptica de la obra en este espacio abierto.







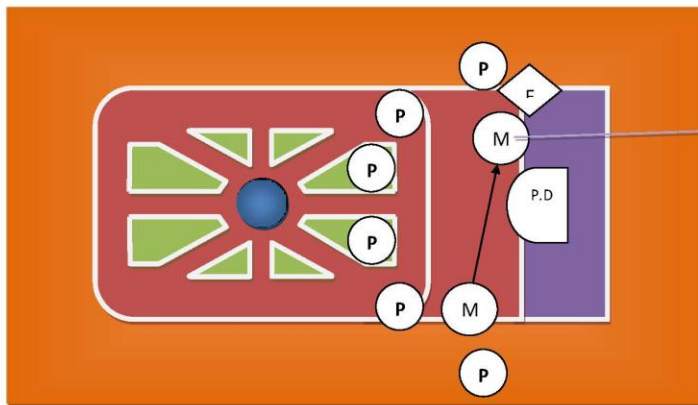
#### 10. EL CLUB

Se arma el club a los espectadores se les dan listones y lámparas de papel que deberán sostener, los soldados rodearan el lugar. Atrás de los espectadores se colocaran lámparas por lo alto. Unas bailarinas entraran bailando el can-can, posteriormente los elegantes comenzaran a perseguirse a jugar sus bromas. Cuando llegan los estudiantes estos se calman y comienza el discurso de Juan B. Rojo.

El coro de madres sigue. Cuando le toman una foto al orador, también el espectador recibe la luz.

Cuando le tira el pastel a Rojo uno de los estudiantes vienen los soldados y lo sacan, esta acción se repetirá con varios de ellos de tal forma que se genera la imagen de los hijos encarcelados.

A uno de ellos lo fusilaran.

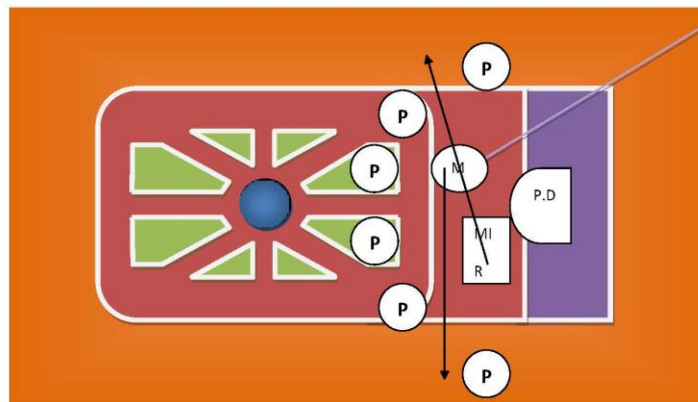


#### 11

Las madres cantan. Van soltando uno por uno a sus hijos, ellas los arropan y se los llevan. Algunas madres junto con su hijo toman la ropa que se han quitado al principio de la obra se la ponen y se sientan otra vez entre el público.

Poco a poco aquellos que se quedan comienzan a decir bajo fraude, fraude.

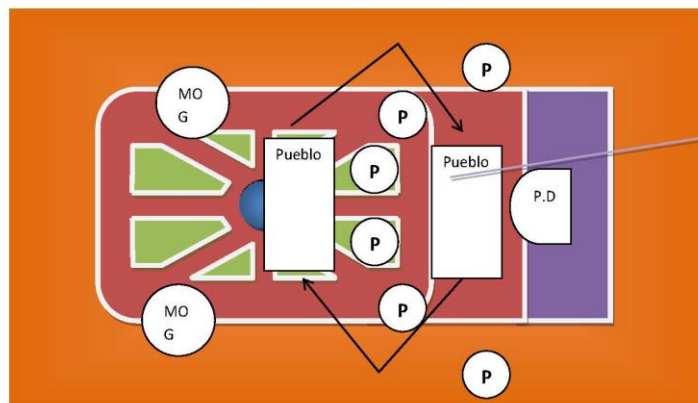
Un grupo de soldados



#### 12

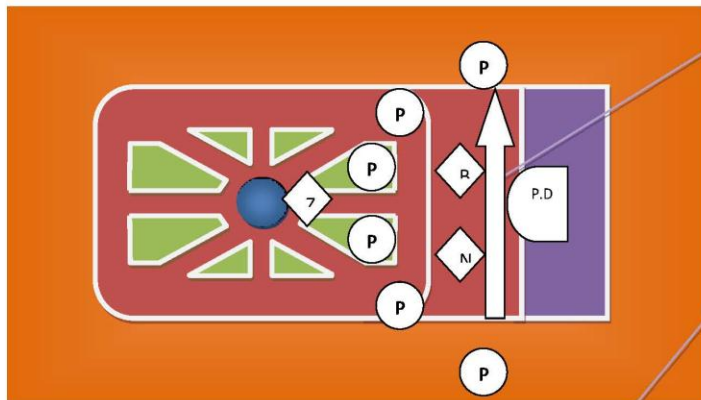
Desde hace rato que corresponsales han llegado al escenario y toman fotos hablan con la gente. Unos soldados llevan unas urnas. Aparece una gran caja y dentro se encuentra nadando uno de los ricos, nada en papeletas buceando hasta encontrar aquella que haya sido tachada por el candidato equivocado. Las madres (M) junto con los estudiantes comienzan a gritar más fuerte, la banda suena más fuerte, frente a ellos se paran un grupo de elegantes y ríen a carcajadas es toda la comitiva de Redo.

Rafael se separa de los brazos de Nacha quien junto a las otras mujeres comienza a entonar una canción de cuna que poco a poco se va transformando en una canción violenta. Con un ardor de años. A Rafael lo enredan lo venados que han vuelto a entrar.



#### 13. Los Ferrelistas

Rafael se queda quieto cenitales sobre él, alrededor observa cómo el mundo se sigue descomponiendo. El pueblo se desplaza protesta y vive, poco a poco aparecen dos grandes mojigangas representando a la muerte, las cuales van acechando al pueblo. Cuando llegan a Buelna este las mira, ellas lo tocan. Llega su amor con quien ya ha tenido algunos encuentros se abran entre las calaveras.

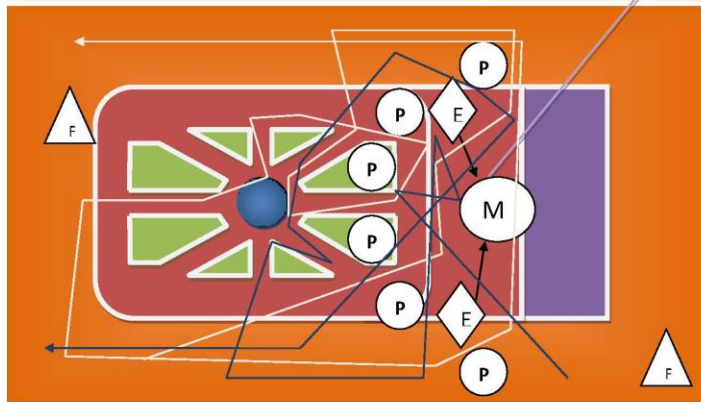


14: LUISA SARRIA

Los jóvenes dejan la ciudad se van a la guerra las madres se despiden. Buelna y modesta, en el remanso de paz.

Un zanquero funge como narrador.

Video. Se continúan proyectando algunas palabras sobre la pared del edificio central con lo cual se genera un discurso paralelo.



15

El espacio solo es ocupado por las madres quienes dicen algunos de los textos.

El sonido sigue siendo eco.

Aparecen un grupo de jóvenes corriendo con banderas en ellas se retrata parte de la batallas. Tambores se escuchan.

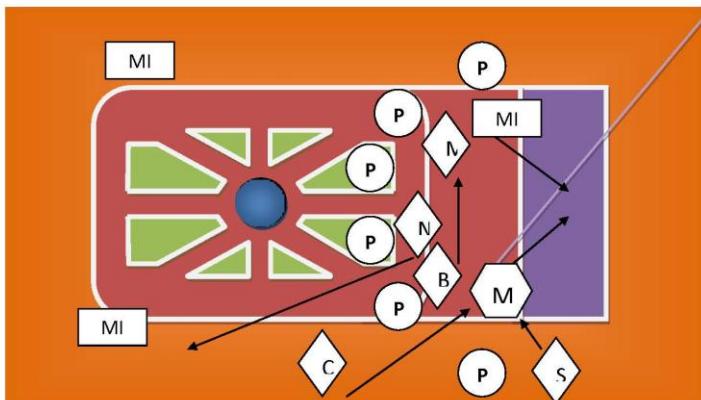
Poco a poco la figura de Díaz va desapareciendo.

Se escuchan algunos fuegos artificiales (F).

Todo esto dura el tiempo suficiente para cambiar de escena. 1:30.

Entran por un costado cuatro estudiantes han ido a la revolución y han regresado para morir en brazos de su madre.

-ellos tenían novias.

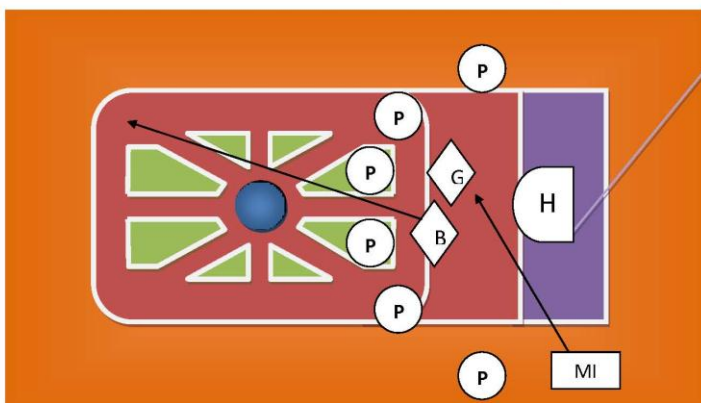


16

Buelna regresa ve a su novia posteriormente ve a su nana, ellos actúan de acuerdo a lo que narran y que en esta ocasión será representado a los ojos del espectador.

Madero se dispone a entrar a la presidencia un grupo de personas lo rodean entre ellos alguien UAS. Madero entra atrás de los militares, seguidos de unos corresponsales que harán la transmisión de lo acontecido. A partir de este momento rompemos con la estética planteada y apostamos más por el juego de la no teatralidad.

Madero muere mientras todo es televisado.



17

Buelna va con el gobernador quien no se decide a hacer nada. Una gran cabeza borracha de huerta aparece sobre el edificio. Buelna y el gobernador miran a la cabeza. El segundo se cuadra y Buelna huye.

Los ejércitos se comienzan a mover atrás del público, algunos del público se levantan y toman sus carrilleras para iniciar la lucha.



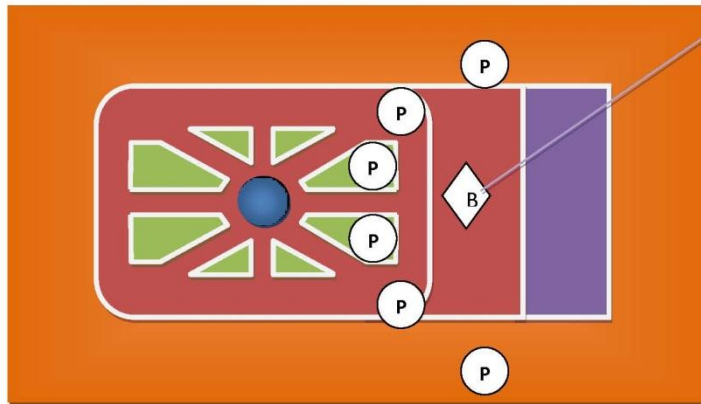
En un momento Buena ocupa el centro del espacio y mira a todos los espectadores, es entonces cuando empieza su monologo el cual será reproducido en canon por otros actores que se han dispuesto entre el publico



Cada bando toma su posición. La batalla llega hasta donde está el público de donde algunos de los actores caen.



Se reúne un grupo de campesinos  
alrededor del cuerpo de zapata.  
Posteriormente se lo llevan a la par que  
entra obregón.



21

Se prepara todo el fusilamiento de obregón, lucio blanco llega y lo impide.

Dirá Liera o la escena que los tres cabalgan. La verdad es que Buelna se queda ene se sitio.

Poco después de desata una batalla en la que el muere.

Cuando llegan a levantar al actor se dan cuenta que no se levanta. El pueblo se reúne alrededor. Poco a poco colocan sus manos sobre el, invitan al público para que lo haga también. Vuelve a la vida.

Zanqueros, bandas musicales, todo comienzan la fiesta mientras de los aires aparece la cabeza inmensa de Calles.



## Entrevistas

### Con Xarxa en su nave:

*En la nave, oficina, taller, espacio de ensayos de Xarxa Teatre.*

*Una taza de café, algo imprescindible cuando se charla, algunos cigarrillos y un tema: Teatro de calle.*

*La plática comenzó casi de la nada, de haber visto su espacio de trabajo y convivido con sus integrantes. Las palabras fueron surgiendo, quizá fue Xavier quien primero inicio la charla:*

Xavier Vilanova: La utilización de determinadas técnicas en el teatro que no podría utilizar en la calle; por ejemplo, en el teatro, dentro de una sala, es muy difícil usar pirotecnia pero fuera de la sala sí puedes usar pirotecnia. Por ejemplo, lo que **tú** estabas planteando, no todos los públicos y espectadores de teatro de calle se pueden definir de una manera porque, al igual como el teatro de sala, todas las técnicas son posibles. He visto animación terriblemente eficaz dentro de un teatro de sala, y animación terriblemente eficaz en un teatro de calle. He visto movimiento dentro de teatro de sala, o sea que previamente todo lo que se puede hacer en sala, lo pueden hacer en calle, siempre y cuando tengas presente la premisa que te he dicho antes. Si tú piensas que la calle te va a dar la facilidad de silencios que te da la sala, estás equivocado, y vas a fracasar, y al revés, muchos espectáculos muy buenos de sala, han salido a la calle y los propios actores se han sentido agredidos, "es que no callaban", "es que se oía la tele"; es que eso es la calle. La calle tiene coches, tiene gente hablando, y de todo eso inventar que es un mismo espacio, es un grave error.

La calle te da muchas posibilidades, muchísimas, y la sala te da otra dimensión, con más facilidad. Lo triste es que desde el romanticismo se abandonó el teatro de calle y se fueron al teatro de sala. Incluso hoy en día se percibe, muy claramente,

un desprecio al teatro de calle por parte de mucha gente de teatro de sala, y ese desprecio viene, en algunos casos, por algún conservadurismo en dramaturgias, que yo diría, que en el siglo XXI no se puede hacer el teatro de la manera predominante en el mundo. No atraen gente, es normal que no atraigan gente, con lo que les ofrecen, cuando tú en internet podrás ver todo lo que puedes hacer. Entonces desde el teatro de sala, muchas veces hay como un intento de despreciar el teatro de calle, en algunas veces muy justificadamente, en otras hubo un grito. Por ejemplo, en España mucha gente de teatro de sala está junto al teatro de calle, porque hay poco dinero para ayudar. Por lo tanto España nunca ha tenido una política teatral de ayudar al teatro de calle, nunca. Los franceses, a nivel de estudio en teatro de calle, nos llevan muchísima ventaja. Es el único país dónde, desde la revolución francesa, consideran que las cosas las consiguen los ciudadanos en la calle, y no la consiguen los mercados. El único país en el mundo que piensa que no los tienen que regir los mercados, si no los ciudadanos, es Francia; y eso se plasma en esto: Mientras hay recortes abusivos, abusivos e infundados en cultura, en la mayor parte de países europeos, resulta que en Francia este año se ha aumentado el apoyo a la cultura; mientras los museos españoles se van a cerrar, porque no tienen dinero para mantener sus instalaciones, resulta que en Francia no pueden adquirir obra nueva porque están justos, pero no se plantean esas cosas; es una cuestión de ciudadanía. Quizá el único país del mundo que tenga ciudadanos consientes es Francia, los demás no; porque en Francia ellos son muy consientes de sus derechos, lo que han ganado, lo que les ha costado, la sangre que se ha tenido que derramar por eso, y lo defienden. En el resto del mundo, como en España, a los sindicatos les toca pactar con el gobierno. Pactar significa decir todo que si, para tener presencia. Porque si en España, con los recortes sociales que hay, bestiales, los sindicatos decimos que montaremos una huelga general. El gobierno se ríe, porque sabe que nadie va a ir, a pesar de recortes sociales, a la huelga general. En España no somos ciudadanos, pero me imagino que el caso español no es un caso único de España, como país raro. Yo diría que, si hay un país raro, es Francia, porque los trabajadores salen a la calle porque no quieren jubilarse a los 65 años ¿dónde los

trabajadores salen a la calle para no perder el derecho a su paga, tras la jubilación? mientras que en España se está pactando todo eso. Aunque en España los sindicatos no pactan, obedecen para decir que existimos, eso se refleja en la cultura. La cultura en España en este momento está herida de muerte. El concepto que predominaba, quizá no sea exactamente fácil de entender, el concepto de cultura básicamente eran dos: Estados Unidos, la cultura libre de mercado y punto. Rusia toda socialistas, la cultura la paga el estado, y entre esas dos venía la tercera parte que era la Unión Europea. La Unión Europea consideraba que nunca la cultura iba a ser considerada como un trofeo de los ricos, por lo tanto había que facilitar a todos los ciudadanos que querían asistir a la cultura y a ver a la cultura, acceder a la cultura. ¿Cómo? pues dando facilidades, la adquisición de libros, poniendo muy baratos los teatros e incluso gratis, hay muchos países de Europa que los museos son gratis, facilitando que la creación propia de obras, que serían imposibles de crear para iniciativas privadas. Hoy en día, una obra de Lope de Vega o incluso de García Lorca, que requieras 40 personas, ninguna empresa privada te la va a querer montar porque es especialmente caro. Hoy en día, para montarlo sólo podría ser la empresa pública, y ayudando a las empresas privadas para que esas empresas pudieran producir espectáculos, que no fueran prohibitivos y que se pudiera rodar por toda España.

Se facilitó también, en el caso español, la adquisición y montaje de teatros, entonces esa tercera vía que, digamos, tenemos también una iniciativa propia, que somos puntos nacionales pero ayudamos a la iniciativa privada local para poder ofertar. Mientras nunca la cultura sea considerada como un prestigio social, como una joya, sino que esté al alcance de cualquier ciudadano que quiera acceder a ella, esa iniciativa es la que se está yendo ahora al carajo en España.

La cultura pasa a ser una cuestión de mercado, aquello que se compre es aquello que se vende, y nada más, y eso es peligroso porque se puede empezar por la

cultura, después con la medicina y terminar con la educación y eso sería retroceder a antes de la revolución industrial, y eso es un gran problema para nosotros, trasciende al tema calle o al tema callo.

En la calle, hoy en día, hemos descubierto que con la desaparición del festival porque se quedaron sin dinero, aquellos donde todavía podemos ver al vivir en España son las fiestas. Nosotros estamos viviendo una compañía, incluso en momentos de gran ocasión de la edad de oro y el teatro de calle. Apostábamos el mundo a la fiesta, y apostábamos el mundo a la fiesta como material de creación a nuestros espectáculos. Tenemos ese mundo de fiesta que nos podemos permitir hoy en día, porque teatro de calle no hay. Se compra lo mas barato, se compra lo que menos moleste, lo menos conflictivo. Ha desaparecido la típica de los espectáculos de teatro de calle, ha desaparecido incluso la reflexión a temas que podría haber unanimidad, y sólo se contrata aquello que me puede dar un cierto prestigio, con unas imágenes muy bonitas, muy baratas y que pueda salir en la foto. Hemos perdido en cultura, tanto en sala como calle, la voluntad de hacer teatro, de hacer arte. Y el teatro de calle desgraciadamente lo hemos convertido en un elemento de imagen para comprar y vender chupa chups, sea por medio de McDonald's, de Papá Noel o elementos de esos, o sea la animación; ya no una animación completa comercial, sino la animación de que han puesto siete payasos en la plaza del pueblo. Vaya, han puesto payasos en cada esquina, "uy que actividad", vamos a decir los payasos son buenos o malos, las condiciones de trabajo que les hemos facilitado son buenas o malas y todo eso lo estamos olvidando. Lo importante es que sean baratos, entonces, los monologuistas son la gente que tiene más trabajo en España o la gente de expresión mínima, y eso que ellos me comentan que también le regatean algo increíble, que hoy en día se está contratando a gente, que va él y un equipo de botes para que le oigan con un técnico por menos de 500 euros, incluso les dice que van caros, pero entonces cuando uno llega a esos extremos, quizá en la calle se vuelva a pasar la gorra y la



sala desaparezca, o sea no es que sea a taquilla porque a taquilla no se puede vivir.

*Risas varias, durante algún momento, las palabras se sobreponen.*

Leandre Escamilla: No, eso arrancó por la cosa...la duda, por la diferencia...por la comparación que pones tú siempre: si una escultura de Botero es mejor cuando está dentro del Reina Sofía, en medio de una calle o en la estación de trenes... teatro de calle, teatro de sala, teatro... hay códigos diferentes, pero, pero...

Juan Mendoza: A mi me llama la atención una cosa, jugando a esto que decías del silencio como algo básico, es que el silencio en la sala es contemplativo, parte de la contemplación, pienso. El silencio en la calle parte de la contemplación pero hacia la participación...

M.V: Yo hablo de controlar el silencio...controlar...Tú en la sala puedes controlar el silencio.

L.E: Tienes buenos recursos, buenos actores y tal, puedes hacer un efecto y una mirada así, con esa necesidad, iluminándote y sin mover un faro porque estás controlando el silencio y sabes cómo controlarlo.

M.V: Controlar...como teatro de sala, como por ejemplo aquella norma de cuando acabe el último aplauso, 8 segundos y se abren las cortinas de nuevo, o sea tienes que controlar el ritmo y lo puedes controlar. En la calle no puedes controlar nada de eso, la calle, ya te digo, de repente en la calle te puedes encontrar que si estás en una tragedia, el señor de al lado te ponga la televisión a todo lado, y te está destrozando la obra, entonces lo que hace pensar es que esa obra no puede sacarla a la calle, porque no va a tener las condiciones, las condiciones que requiere para poder representar con éxito tu obra. Grandes espectáculos se han pegado un trompazo en la calle, la gente yendo, viniendo, aburriéndose, hablando; algo terrible. Y el espectáculo era buenísimo, de una calidad extraordinaria, y los actores hasta cabreados de lo que les estaban haciendo. Eso requiere otro lenguaje, otro lenguaje totalmente diferente, porque es cierto que existe un público

y que existe también el espectador en el planteamiento, pero tú tienes que ir con mucho cuidado, porque sí que hay espectadores, sí que hay gente que va a ver una obra de teatro de sala. Lo que pasa es que si los festivales se hacen dentro de las ciudades, coges a los viandantes, que sí se pueden parar 5 minutos, o si la obra tiene gancho, igual están a una hora menos de compra, porque están viendo la obra y se convierten en espectadores, han enganchado con un público por acá y por allá unos viandantes, y han terminado convirtiéndose en espectadores de una obra de teatro, "quiero ver cómo termina esto y a ver qué pasa". Y esto sí que pasa, además lo tienen más marcado, todavía, de que son espectadores. Cuando los festivales los traen al centro de la ciudad y te los llevas a un prado, y la gente que va a un prado va a ver un festival de teatro, ya sí que se motiva, desde el centro de la ciudad recoges a la gente que pasa, además de los que van a verte, cuando tú te desplazas del centro de la ciudad la gente va a verte, entonces ya se convierten en espectadores.

En un espectador, evidentemente, muy diferente al teatro de sala, porque la mayor parte que se desplaza y que se va, por ejemplo, a 5 kilómetros de la ciudad, para ver un festival de teatro de calle, nunca han ido al teatro de sala. Nunca han ido a un teatro de sala, y sin embargo se desplazan ahí para ver teatro de calle, para ver actividades circenses, para pasar un día en la calle, mil motivos, pero van a ver teatro. El gran error es creer que esto crea espectadores, que luego me vendrán a la sala; porque ese espectador al año siguiente vuelve al teatro de calle, pero durante todo el año sigue sin haber ido al teatro de sala.

El teatro de sala debe de tener sus propias maneras de atraer a los espectadores, el gran error es pensar, del teatro de sala, que los espectadores los ha de traer el teatro de calle. Es que no se lo van a traer, es que la gente de teatro de calle es muy difícil que lleve espectadores al teatro de sala, ¿entiendes?, es uno de los grandes errores. En España, por ejemplo, era evidente cómo no había teatros ¡vale! promocionaremos el teatro de calle, se crearán espectadores y luego llenaremos las salas. Y las salas no se han llenado, pero de eso no tiene la culpa

que el teatro de calle este funcionando bien, sino que es de otro perfil de espectador. Y en el teatro de calle se reúne una particularidad muy importante y muy valiosa: la actividad social. El teatro de calle reúne a los ricos, a los pobres, a los blancos, a los negros, a los chicos, a las chicas, a los abuelos. Reúne absolutamente a todos los elementos de una sociedad, juntos para ver unas actividades, para compartir unas actividades, y es algo que eso no pasa en la sala. La sala selecciona, la sala el 70% de espectadores, de cualquier sala, es gente que tiene estudios superiores o sea que ha pasado del bachillerato. Eso del 70%, cuando llegues a la opera, si que te aceptaré que el 70% de la gente que va a la opera es millonaria, que ahí sí se da eso. A la opera van los millonarios. Pero es el único caso en donde se mantiene todavía esa exquisitez de millonarios. En el teatro de sala predominan universitarios, y en el teatro de calle está toda la sociedad, es un valor añadido, no es un desprecio, porque esa sociedad cuando se aburre se va, te deja una obra. El hecho de que sea gratis no te da a ti el poder de tener al espectador una hora viendo tu espectáculo, ellos parten y se van si no les gusta. En sala no se van, porque no se van a pesar de que es un bodrio (L.E: esos espectadores mal educados) porque les da vergüenza levantarse y salirse en una sala. Los espectadores de sala no se van; los de calle se van y te dejan solo o sea a ese nivel son mucho más sinceros, "esto no me gusta nada, me voy" , en ese nivel son mucho más sinceros los espectadores de calle que los de sala y si son espectadores, no todos, porque están los viandantes (L.E: público que te decía) hay muchos que han salido de casa y ni se imaginaban que iban a ver una obra de teatro, ni se imaginaban que iban a verla...

*Escamilla toma la palabra. El sonido del taller, que se encuentra al lado de donde estamos, se cuela por la ventana, un taller que construye los mecanismos para Xarxa.*

L.E: Entonces una obra de teatro, una obra de circo, una obra de danza contemporánea...la danza contemporánea, por ejemplo, cuál es su gran tragedia, de algunos coreógrafos que hacen sus propuestas intimistas en medio de la calle,

y ahí nadie les entiende, nadie está en ese rollo y se quedan totalmente frustrados y, sin embargo, hay otras compañías de danza contemporánea que están haciéndote propuestas para la calle y que están triunfando. Sol Picó, por ejemplo, es una chica de danza contemporánea, que ganó el Premio Nacional en Danza en España y tal, Deambulants también; una serie de compañías que trabajan la calle, como danza contemporánea, buscando códigos de interpretación de la calle, lo mismo que teatro de sala. Algunas compañías de danza contemporánea pensaban que como son buenos, salían a la calle y habían triunfado y se han llevado las grandes ostias.

M.V: El espacio. En sala tú puedes tener todos los espacios idénticos, en la calle te vas a tener que acomodar a espacios, a públicos, a todo. Necesitas una gran capacidad de amoldarte. Nosotros cuando trabajamos con espectáculos que no están para escenario, porque ahí sí que lo controlamos todo, pero sabemos que tú tienes que estar allí a tal momento y a tal. Porque si tú te retrasas y aquel gentío tragando ostias, pegándose con los espectadores, ni actúa ni nada, se pega con los espectadores físicamente para llegar a su sitio, para llegar a dónde tiene que salir él y salir; porque si él no sale la obra se va a carajo. Entonces ahí el trabajo del actor es tremendamente físico, de saberte abrir espacio, de saber irte a tu sitio, de saber ganar un espacio dónde poder hacerlo. Eso sería las técnicas, por ejemplo, nosotros utilizamos muy poco la voz, muy poco. Nunca necesariamente... Ahora vamos a hacer una reposición, a partir de mañana, donde hay algunos textos que se tienen que decir. Nosotros nunca hacemos una prueba de voz para entrar a Xarxa Teatre. Xarxa Teatre es una cuestión física, tienes que estar fuerte, tienes que estar hábil, tienes que tener una capacidad de ver tu entorno terrible porque si no te ahogas...

*Leandre detiene la conversación y hace las presentaciones de, quienes alrededor estaban. Óscar, director en gira y Licenciado en Filología Inglesa; estudios en master en el Instituto de Teatro de Barcelona. Leandre, licenciado en Literatura y*

*Arte Dramático, director de la compañía. Manuel Vilanova, Licenciado en Arte Dramático y soñador.*

J.M: Porque piensas que el teatro de calle tiene este desprestigio, del que hablabas hace un momento cuando mencionabas la escultura de Botero...

M.V: Por el romanticismo. Si Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina, si lees sus obras, ellos te están hablando siempre de la calle. Si ellos se van a la sala es porque van a ganar dinero para poder comer. Pero en Tirso de Molina, en todas sus obras, se esta hablando "qué hay fuera, hay una fiesta y esta corriendo un toro y vienen unos gigantes" y no sé cuanto; en Lope de Vega también. Quizá Calderón fue un poco más palaciego, pero ellos cuando van a hacer teatro palaciego o dentro de los corrales.

L.E: Calderón también planeaba espectáculos en el parque del retiro.

M.V: También, todos querían los parques de retiro, porque les daban posibilidades de usar más tecnología. Porque ellos en el barroco, y eso de la verticalidad, y arriba de todo estaba Dios y el trabajo vertical. Ellos son los que incluían la pirotecnia en espectáculos teatrales, es el barroco el que pone eso, con grandes efectos pirotécnicos al aire, para conseguir acercarse a Dios, conseguir los momentos, eso lo consigue el barroco. Entonces esta gente pasaba hambre, los autores teatrales pasaban hambre. Lope de Vega se moría de hambre, Shakespeare pasaba hambre, entonces la solución eran dos o aceptar estar bajo el nombre de un señor o hacer un teatro palaciego o hacer un teatro... como no tenían teatro, primero ¿qué iba?, las tabernas. Cuando iban a las tabernas, el tabernero se quedaba con todas las jarras de cerveza, la comida y todo lo que vendía y ellos se quedaban con el dinero que les daban. ¿Entonces que hicieron? los teatros. En los teatros ¿qué pasaba? Cuando hicieron el Globe, que se quedaban con la bebida que vendían, con la comida que vendían, y con la entrada que cobraban; ya no había ningún tabernero al cual le tenían que pagar, se

quedaban con todo el dinero. Y Shakespeare vivió muy bien, vivió muy bien, y eso hizo que los actores de teatro se encerraran en salas, no que renunciaran a la calle como lugar de expresión teatral, sino un lugar económico; en la calle pasábamos hambre, pasaban hambre. O sea, la famosa historia de que Lope de Vega como estaba muriéndose de hambre, una francesa reunió dinero, hizo una recolecta y reunió no sé cuánto dinero para pagarle a Lope de Vega. Y resulta que cuando fueron a pagarlo pensaron, a ver si le damos el dinero y deja de hacer las obras tan buenas que hace y se dedica a la mala vida, a beber y a mujeres y deja de escribir; que pase hambre y que continúe escribiendo. Ese razonamiento es verdad, eso le pasó a Lope de Vega.

Luego con el romanticismo, se empezaron a poner esas normas de "qué tenía que ser una obra de teatro". La fijación espacial, la fijación temporal, la fijación de temática, no podía, era esto...tenía que transcurrir en tres horas, tenía que realizarse siempre en el mismo espacio, en el mismo decorado, en el mismo decorado. Se llegó, incluso, a cerrar el teatro, intentando, definiendo; cada vez lo constreñían más. Llegaron a inventar las reglas del teatro, y no tiene nada qué ver con el teatro, esas reglas se las inventaron ellos y todo eso fue el romanticismo; el romanticismo reinterpretó a todos. Así es, por ejemplo, Shakespeare era el autor popular, era el autor de borrachos. La gente le reía a Shakespeare por el gran contenido sexual de todas sus obras, y de repente se convierte en aquello immaculado, etéreo, sublime, no sé cuánto, y Shakespeare no era eso, eso es lo que decían los románticos. Desde luego, en el siglo XX ha habido mucha teoría teatral que ha roto con eso desde Meyerhold, que hacía teatro en las fachadas de los teatros y salían los bailarines por las fachadas por las ventanas y todo eso, y la gente pues le silbaban unos... y al final hasta lo mataron, porque aquello no lo entendía nadie. Lo mató Stalin, lo mandó asesinar, ó el Antonin Artaud, intentando definir que el teatro no es eso, que el teatro es como la peste, ataca a quien quiere. No tiene por qué atacar a todos, no es por *feeling*, no importa el espacio. Él era muy radical, él decía para hacer teatro no hace falta texto y lo querían matar, ¿cómo podemos hacer un teatro sin texto?, se decían, y tiene toda la razón del

mundo, se puede hacer un teatro sin texto o no, con el concepto de texto que se tenía en ese momento; evidente, un trabajo con un argumento lineal, pero no tenía por qué ser evidentemente... Eso lo criticaba Antonin Artaud.

Yo creo que no podemos estar mucho tiempo, tanto en sala como calle, viviendo del dadaísmo o sea todo aquello que se hizo en los años 20, en los años 30, en Europa. O sea que rompieron con todo el romanticismo y fueron maldecidos, se les acusaba de todo. Claro, se preconizaban en esos años el amor libre pero resulta eran sacrílegos, sadomasoquistas, eran violadores, eran no sé cuánto. Porque, simplemente, planteaban no sólo frente al arte sino frente a su propia vida unos cambios absolutamente radicales, y lo volvimos a recuperar con los hippies. Luego vino la guerra mundial y nadie se movía. Con lo que había pasado, a ver quién coño se decía "a mi me parece que así no es", con lo que se había pasado, con la gente que había muerto, con la barbaridad que se había hecho. Hubo una sociedad que hasta que no llegaron los hippies no se volvió a mover nada, y fue con la llegada de los hippies cuando se reivindicó la calle, que se reivindicaba en los años 20, en los años 30, además sin posibilidad de crítica y fue, por ejemplo, el arma de guerra de lucha contra Vietnam, de los hippies, del Bread, las manifestaciones contra la guerra.

J.M: ¿Hay una recuperación de los modelos estéticos...?

L.M: Yo no diría estéticos, yo diría dramáticos.

M.V: Hay una recuperación de elementos dramáticos, el concepto dramático del por qué el teatro está en una sala. Todos actuaban en la calle y se encerraron para poder comer, ese es el único motivo; no hay ningún motivo artístico. Y luego los románticos empiezan a definir el concepto artístico de este teatro de sala, lo llevan a unos extremos increíbles y hoy en día, por ejemplo, en los críticos lo ves muy claro, el crítico que sabe que tiene que hacer crítica para un público universitario sabe cómo va, pero si es un crítico popular no sabe qué decir.

Hubo aquí un espectáculo que se llamaba "Marisal", con una compañía de sala de Dagoya go, que yo lo vi y me gusto muchísimo. La crítica le pagó un palo increíble. ¿Qué pasó? enviaron a críticos de ópera, claro los críticos de ópera vienen no les gusta y resulta que el espectáculo, probablemente de más éxito de sala que se haya hecho en Cataluña, la crítica le pegó un palo increíble. Claro, los cantantes de la opereta no le llegan a los cantantes de ópera, no llegan, pero es que ellos no están haciendo eso, ellos están haciendo otra cosa. A uno de ópera dile que no ha llegado al Do que tenía que llegar, o que no ha llegado, pero un cantante de opereta no intenta llegar a esos niveles que dan los cantantes de ópera, hace otra cosa. Entonces eso es un poco el problema que tenemos en teatro de calle, que cuando los críticos de teatro de sala vienen a criticarnos el teatro de calle, resulta que nos lo quieren criticar pensando que tenemos un público de gente universitaria sentada en una silla, analizando una obra y resulta, y esto sí que son palabras de Leandre, que nosotros no pasamos tanto un análisis racional, como un análisis visceral, nosotros lo que movemos en los espectadores son sus vísceras, se mueven con nosotros, sean la fiesta, sean la tragedia, y eso es lo que...

L.E: Y eso no lo valoran...

M.V: Eso no lo valoran...o sea es un planteamiento de poner al espectador, porque nosotros lo que queremos con el espectador es que viva con nosotros nuestra obra. Por eso al espectador le traemos nuestra obra y queremos que la viva, que la comparta con nosotros, que sea partícipe, que juegue con nosotros. De hecho, muchas de nuestras obras no se podrían hacer si los espectadores no quisieran. Si los espectadores se plantan en el medio de la calle y dicen no pasa ahí, cogeríamos los trastos y nos iríamos, porque no podríamos pasar.

L.E: Es dónde, me imagino, dónde entra tu diferenciar espectador-público...

M.V. Yo le he entendido, lo que él quiere decir, por eso es peligroso, porque hay espectadores y también público; público andante, que pasa, se queda o se va.



Ellos no han ido a ver una obra de teatro, se la han encontrado, ¿entiendes? por allí es dónde creo que va tú diferenciación.

J.M: Para mí es una obra de teatro, tanto en la sala como en la calle, como en todos los lugares. Mientras el fenómeno se dé, mientras suceda algo en el otro, en el espectador, o sea para mí hay una obra, hay arte, hay vida en el aspecto a lo que comentaba del público; a lo que me refería es a la participación. Si bien en la sala se puede dar participación, el formato más habitual es que el espectador esté sentado viendo y en la calle es más habitual lo contrario, más habitual que no quiere decir que no suceda lo otro, entonces entre este extremo y el otro extremo, hay una variedad de posibilidades y esas posibilidades son algunas de las que me interesan. Porque, por ejemplo, hay trabajos... Este trabajo de calle de la Biznaga, donde ella dice que no es teatro de calle (antes de sentarnos a charlas les había comentado sobre un montaje que Dora García había realizado sobre su concepción de teatro de calle y, además, el montaje de las Cajas Voyeristas). Pero es que si yo, como espectador, como público, no me acerco a ver lo que hay adentro, no sucede el fenómeno, no sucede para mí. Entonces yo me doy el permiso de verlo pero, además, me doy el permiso de ver otras cosas. Como espectador, cuando yo voy a la sala yo me puedo quedar sentado y mi vista siempre puede ser frontal, independientemente de que ya pueda existir mayores posibilidades como el teatro arena o como la doble frontalidad y todo esto. Pero digamos que el primer planteamiento es este; siempre hay una frontalidad, siempre hay una expectación, hay un sentido mucho más contemplativo en la sala, que en la calle...

M.V: Cuando dices la palabra mayoritariamente de acuerdo, pero esas no son las diferencias, porque frontalidad puedes tener en la calle también. Lo que pasa es que no mayoritariamente eso es lo que lo diferencia. Nosotros, por ejemplo, tenemos espectáculos frontales, que requiere que los espectadores estén delante, y tenemos otros donde queremos que el espectador esté con nosotros, dentro de nosotros, que eso ya es de las diferentes técnicas y estilos que se utilizan. Pasa que sí, que es cierto que mayoritariamente el teatro, por ejemplo, no hace

animación con los espectadores que tiene sentados abajo, e incluso te encuentras violento. Hace poco estuve viendo, fui a Barcelona a ver que hacía Geard y resulta que para el final subieron a los espectadores al escenario para bailar. No integran al espectador en absoluto, me sentía hasta violento. Tampoco me voy a sentir violento, a estas alturas, pero hay gente que se esconde todo lo que puede.

L.E: En una sala el rol de espectador pasivo y en la calle es un receptor activo, el papel que a lo mejor al principio se le atribuye, por ahí lo veo más claro. Como receptor es igual. En un sitio se te pide que seas pasivo, que no participes, que estés, eso es lo que te han dado, y en la calle dentro de tu rol de receptor lo que se te pide es que seas activo.

(Una breve interrupción fue necesaria para de acuerdo ponerse en cosas culinarias. Saber, deberíamos a esa hora, en donde comer sería y la hora. Ponerse de acuerdo fue necesario, y una vez zanjado el duelo continuando.)

J.M: Cuando se creó el festival internacional en Zacatecas, Bruno Bert se va a 12 estados del país a generar estas compañías, que eran compañías en principio. La intención era que el estado las subvencionara durante 2 años, dos montajes y ellas fueran generando después su propia vida y el estado, digamos, que siguiera ahí con ellas. Sólomente en dos estados funcionó, uno fue en Zacatecas, con un formato muy diferente al que hay en Sinaloa y la otra fue la de Sinaloa. Yo fui el tercer director de la compañía y digamos que duré 7 años con ellos. El primer trabajo que hicimos se llama Cielo Rojo, que es sobre la historia de la fundación de la ciudad de Culiacán. Claro cuando, lo mismo, mis maestros de teatro ven este trabajo, o sea me dicen es que eso no es teatro. Y yo, bueno, pues dime que es teatro, afirmamelo. A mí me molestó mucho, fue cuando me puse así, a saco, a decir: a ver, o sea, no se vale porque al final de cuentas el teatro comenzó en la calle, no en la calle afuera. No había espacios cerrados antes, se ha hecho más el teatro fuera de los teatros cerrados.

M.V: Tiene más historia, pero eso incluye todos los clásicos porque incluso García Lorca, considera que su público el análisis de público burgués y él quería llegar a

los populares. ¿Que tenía que hacer? cogerse ellos con su grupo la barraca, montaban un camión y se iban pueblo a pueblo. Llegaban a la plaza de pueblo, montaban un tablado y hacían sus obras, porque sus obras ya están para ese pueblo no para un público burgués. La casa de Bernarda de Alba, él pensaba que la iba a entender ese pueblo, al público burgués le da igual. Eso pasa absolutamente en todos.

En los conceptos de nuevo, estaba bien acertado buscando de público o espectador, ¿público qué es?, ¿espectador qué es? Sólo los universitarios que pagan la entrada ¿esos son espectador? ¿Luego los otros ya no? García Lorca llegaba a la gente que no sabía leer ni escribir y que les entusiasmaban sus obras de teatro. Pero eso pasa, prácticamente, en todos los hombres de teatro que han existido, y creo que las medianías en el mundo del teatro son las que se esfuerzan en separar la calle de la sala o que consideran enemigo la sala, como en el caso español, evidente, accederán como no habrá más dinero para el teatro pero accederán al dinero que accedemos nosotros y nos robarán el dinero. Es en algunos casos elitismo puro, puro, puro.

El director del único museo teatral que hay en España, Museo del teatro en Almagro, resulta que hizo unas declaraciones que dijo: "Odio los festivales y el teatro de calle, eso sólo sirve para el turismo, la restauración, los hoteles, pero para el mundo del arte no sirve para nada". Llegaron los extremismos así, a cada uno le gusta una cosa o no le gusta una cosa. Allá él con su respeto. Evidentemente, a mí me gusta una mente más abierta, pero yo tuve un profesor de inglés, probablemente el catedrático especialista número uno en el mundo en Shakespeare. Ya debe haber muerto, pues fueron unas conferencias que dio en la universidad, y dijo: Es el que más sabía, nunca había ido al teatro, nunca a ver una obra de Shakespeare. El iba al teatro pero no a ver obras de Shakespeare. Cuando leo una obra de Shakespeare yo me imagino esa obra, no me hace falta ver como otros se la imaginan, y además la estudio y la analizo y que quiere decir y por donde iba, porque al no haber acotaciones es de lectura muy libre Shakespeare, entonces nunca fue al teatro y era el máximo especialista en William

Shakespeare, él pensaba que si iba al teatro y le contaban no al Shakespeare que el leía, y a él no le interesaba ese Shakespeare, le interesaba este Shakespeare y no el que otro le tradujera. Eso es una opción personal, personal de ese señor, era un especialista en Shakespeare, y respetable, y ese señor no atacaba a la gente que representaba a Shakespeare, era lo que él quería, no como el director del Museo de España que ataca al teatro de calle, todavía no sé por qué. Porque por lo visto beneficia a los hoteles, a la restauración y a los comerciantes, es que no se puede ser tan elitista. La escultura de Botero, donde es mejor esta escultura ¿en la plaza del pueblo o dentro de un museo? ¿Donde tiene más calidad la escultura? ¿Donde la va a ver más gente? y ¿dónde más gente va a poder disfrutar de esto? del mural este de Orozco.

*Risas, claro después de mencionar a uno de los grandes muralistas mexicanos, las bromas y las risas por parte de todos no se hacen esperar.*

J.M: La compañía cuando yo la tomo, metí un proyecto para volverla a crear...todos estábamos allí en un inicio, así estuvo la compañía...

M.V: Desde que empieza a planificarse voy a hacer esto, hasta que tienes la idea de esto es lo que voy a hacer. Por ejemplo, la máscaras que has visto al subir, esas son máscaras de dos metros ¿y esto cómo se ve?, ¿cómo se mueve?...incluso teniendo a gente que está habituada a nuestras locuras y a nuestra forma de trabajar. Nuestra forma de trabajar, alguna gente me define a mí como “quiero que me dibujes un círculo que no sea redondo.” Luego pasa Leandre, Leandre dice que con los actores hay que llegar si hace falta, esto es de Meyerhold, al enfrentamiento físico, si hace falta. Hay que ir a ostias con ellos. Aunque haga falta. El problema que tienen nuestros actores, que dicen, “dime lo que quieres que te haga y te lo hago”. No lo sé, si lo supiera no te tendría a ti. Yo sé lo que quiero pero no sé expresarlo hasta que está hecho ver, eso es lo que queremos.

Hay una historia muy bonita, cuando hemos hecho un respetable y de más éxito, Velas y vientos. Velas y vientos es un viaje de la felicidad a la tragedia, con una recuperación marcada después de la tragedia, entonces en ese viaje era un barco utópico, ideal, donde todo era amor, donde todos nos queríamos. Los personajes nos imaginábamos que eran argonautas, y eso era una época ficticia, fuera de tiempo, antigua y que pasaba luego por un período de tempestad del mar, porque partimos de poesías de un poeta medieval valenciano, y que terminaba en un petrolero de destrucción en una ciudad postmundo del petróleo, totalmente todo destruido. Se destruía todo y al final se trataba recuperar todo aquello que habíamos destruido, pero era evidente todas las marcas y debilidades que se nos habían quedado a lo largo de este período, porque habíamos destrozado tanto que ya no podíamos recuperarlo. Entonces, había que dibujar el barco idílico, había que construirlo, para estrenar en el acto inaugural del túnel del canal de La Mancha, por suerte el único espectáculo que nos dieron dinero para hacerlo, con lo cual dedicamos mucho tiempo y bueno el resultado ahí está y resulta que me traían propuestas del diseño del barco medieval, porque yo el diseño que les dije fue, un barco medieval, pero que los espectadores no tienen que saber que es un barco hasta que pongamos la última pieza, Vamos a montar en escena un barco, un barco atemporal, velero y tal y la última pieza tenía que decir “han montado un barco” pero hasta la última pieza, como un puzzle. La última pieza tenía que dar, dibujos, dibujos, nada, nada, no, no. Y al final creo que lo han publicado (buscamos en uno de los libros que coronan la mesa a la que ya llevamos cerca de dos horas unidos, el diseño del barco medieval, hablo del primer diseño o propuesta). Esto me llegó en una toallita de bar, los diseños de cómo llevar esto a la práctica se habían rechazado como 200 veces, los escenógrafos me odiaban, al final en una cuartilla trajeron esto y dijeron, esto: “tiene que ser hecho en madera, tratado de esta manera” Dije: “sí eso sí”, pero estuvimos dos meses discutiendo matándonos, se nos venía el tiempo de la realización. Esto es el petrolero que se monta, esto es lo que lo destruye todo donde el código de interpretación, de la felicidad y lo bonito a la agresión, dominio, injusticia, que representa todo esto. Este sería el petrolero.

Los procesos de creación nuestros son muy dolorosos. Dolorosos en cuanto todos actores directores, escenógrafos, todos queremos que salga lo mejor posible y sin embargo

*Miramos fotografías, diseños de sus trabajos, vestuarios.*

Hay un retroceso con las libertades (L.E: Lo que te decía) tras la guerra mundial y el acojono de todo mundo de lo que hemos hecho, hasta aquel 68 donde se quiso salir de la obediencia, porque es lo que había una obediencia, que nadie se mueve lo que diga el gobierno es lo correcto y punto. Y ahí hubo un expedido de libertad de una serie de años, 60s 70s y principio de los 80s y ahora estamos en una situación de principios de los 60s, lo que ha logrado el gobierno. Lo de España es increíble, todas las cuestiones sociales se están retirando, la jubilación se va a bajar a todos, nadie protesta, el salario se ha bajado a todos nadie protestaba. Los días de despido, por años trabajados, se han bajado a menos de la mitad a todos. Nadie protestaba, es como un retroceso de todas las normas sociales, es volver atrás a la revolución pre-industrial.

*Dejamos las palabras al viento, la memoria de la grabadora se agotó. Dejamos el espacio en donde estábamos y nos dirigimos a degustar una riquísima paella valenciana. Y así fue acabando ese día con Xarxa.*

Febrero 2011.

**Beppe Chierichetti, miembro de Tascabile de Bérgamo, director de El Amor Nunca se Duerme.**

*A lo lejos las montañas coronadas de nieve.*

*Más cerca una cárcel, al fondo un restaurant y alrededor un jardín. En ese lugar, a unos pasos del local en donde ensaya con Tascabile de Bérgamo, es que nos dispusimos a hablar sobre teatro de calle:*

*La primera pregunta surge inmediatamente a la par que un cigarro,*

Juan Mendoza: ¿De dónde parte su trabajo escénico, su teatro?

Beppe Chierichetti: Hablamos de teatro, teatro hindú, porque toda la madre de nuestro trabajo está sobre al actor, ese es el medio fundamental de nuestro trabajo. Llámese Kantor, Grotowski, Barba, Living, todo lo que existe. Esta historia, nuestra historia, este encuentro que es fundamental para nosotros, o sea, construir un cuerpo de actor que conoce perfectamente su energía, que sabe cómo utilizarla en teatro y en la calle. El principio de todo es su energía, usar la energía.

Hace una serie de gestos y movimientos describiendo ese uso de energía, el cigarro está a punto de consumirse y el humo se confunde las veces con el vaho del aliento.

J.M: ¿Usar?

B.C: Usar su energía ¿sabes lo que es usar? Usar energía de las diferentes partes del cuerpo y de poner en relación todas sus partes del cuerpo.

J.M: Y de allí la base del teatro hindú

B.C: Es la base del teatro hindú así, como tú sabes, primero viajamos a India; para mi es la veintésima vez que viajamos a india. Significa que allí hay raíces que son muy fuertes que son universales, que se puede usar esa técnica para conocer su

propio cuerpo y construir un actor lírico. O sea, es como la poesía, ¿no?, que tiene un montón de referentes internos, las reglas de la poesía, de rimas; no sé en castellano como es. Ma, a construir un cuerpo poético, lírico, bueno, así que tú que puede utilizar energía de singular parte del cuerpo, diferentes veces, fuerte, debole, rápido lento, ha, ha, ha (hace una serie de movimientos), arriba, abajo, todos los 360 grados de la mirada. Tú puede tomar, tomar, tomar energía. Ese es el fundamento práctico y teórico de nuestro trabajo. Un trabajo estructural, perfectamente estructurado. A partir de eso, hay un discurso cultural, comprensivo de los años 70. El teatro es como hacer un teatro en el teatro, y tiene la necesidad de portar un teatro afuera al pueblo que nunca puede ver el teatro y entrar en una dialéctica. Entonces, el espectáculo en los lugares (apunta hacia diversos espacios que nos rodean) la calle, la esquina, árboles, el mar, plazuela ó la plaza muy grande, ha, ha, ¿qué hacemos aquí? Empezamos a ver el espacio arriba, abajo, lejos, cerca, como en el cinema que hay una cuadratura como piano, campo americano y he...

J.M: Plano profundo

B.C: Plano profundo. Vamos a intentar utilizar estos diferentes espacios en diferentes partes y maneras. Así, poner arriba de un techo a un actor no es una barbaridad. Es que la gente común, que normalmente no ve el techo, si hay un hombre con una trompeta va mirar al lugar extrañado, como dice Brecht. Un lugar cotidiano que se convierte en un lugar público de relacione entre el actor y la gente que pasa. Así que empezamos a hacer pasacalle, pasacalle con música porque necesita sonido. Claro, todos los jóvenes que llegan necesitan de tocar un instrumento y hacer danza hindú, porque el sonido es muy importante afuera para superar el ruido del coche, del perro, así que necesitan música, sentir espacio urbano de música u acción. Por eso, por ejemplo, los zancos, que son como tarima móviles, que el actor tiene...

J.M: En sus pies.



B.C: En los pies. El problema es que, eso es fundamental, que necesita el actor olvidarse de zancos de esa tarima. Normalmente tú ves por la calle actores, así abiertos. Yo soy con sus zancos, mira, no es contrario, el actor se olvida de eso para ser un actor.

Zancos son, solamente, un instrumento de trabajo, no es la finalidad del trabajo, no es si yo voy y uso los zancos, yo voy a actuar con los zancos. Ese es muy, muy importante, pero en cierto momento de la historia empezó un problema fundamental, ¿qué hacemos con la dramaturgia en el teatro de calle? ¿cómo se puede dialogar, hablar con el tiempo y con el espacio?, no con el tiempo atmosférico, con el tiempo del día. En los ochenta hacemos un espectáculo que estaba cuando el sol remonta, como che dice.

J.M. Cuando está el sol bajando, el atardecer.

B.C: Bajando y llega la noche, tener un particular tiempo verano, primavera, diferente no. El espectáculo necesitaba de dialogar, de hablar con la luz que va desapareciendo y con la luz artificial de los focos. Así que el espectáculo estaba en el medio, tenía escenas que el espectador necesitaba. Era un espectáculo de Dostoievski, que es un universo de Dostoievski, que es un universo muy complejo y teníamos escenas que dialogábamos con la luz de natura y el spettatore ...

Un dialogo con la luz, con la luz, por ejemplo, así que la dramaturgia era en relación a la luz del sol. Esto tú lo puede hacer solamente afuera, así que creas una dramaturgia a la par del espectáculo.

Porque el pasacalle no tiene una dramaturgia, es solamente un desfile, los actores con los zancos con la música. El problema es cuando tiene una historia que decir, una dramaturgia, hay personajes, hay escenas, por ejemplo, que de carácter. Por ejemplo, tú haber visto un trocito de ensayo.

J.M: Sí.

B.C: Y hay diferentes escenas dramáticas, de clown de circo, pequeñas escenas de circo. Por ejemplo, el trabajo que tú haber visto es la parte popular. Se necesita

un lugar popular. Popular ¿qué significa?, hacer esa escena...que necesita ¿Cerca aquí es popular? (mira a su alrededor). No, esto es cárcel, vieja cárcel, esa escena la hacemos en la esquina, porque puedo poner una cuerda, y hay una casa con una vieja señora que puede dar permiso, y hay un clown, Tiziana, que llega abajo con una cuerda. Así que necesito hablar con la vieja, explicar todo, hacemos colaboración, pero aquí se puede hacer, dentro el empiezo del espectáculo, porque es una vieja cárcel, y la primera escena del espectáculo, es un albatros, Tiziana, que va a ser ca..cat..

J.M: Capturado.

B.C: Capturado con los caj... cajadores.

J.M. Cazadores.

B.C: Así que el espíritu del espacio es congruente con espíritu de la escena. Así que necesita leer el espacio. Después vamos tocando música, bueno vamos, a donde están los negocios, a donde está la gente que está comprando pan, el late, la pasta, al coche, al que puede hablar con el driver. Al final del espectáculo es dramático necesita regresar allá o vamos a terminar en la plaza vecchia, la piazza, que hay lugares, alti, así que hay una escena de muerte se puede hacer junto a la piazza, donde hay...*sus manos forman una esfera en el viento.*

J.M. La cúpula.

B.C: Exacto, bueno lo hacemos allá porque necesita concentración, porque es un lugar de concentración. Y ese lugar es muy bueno, porque es cubierto arriba; y después, al final, hay un albatros que de un techo, un balcón, de allí de la biblioteca, vamos a pedir permiso... Necesita elegir espacio urbano que es con espíritu del espectáculo, es esa posibilidad, o se puede hacer el contrario. Por ejemplo, hemos hecho Albatros en Estados Unidos, que es un país increíble, todos como se llaman... *Ahora sus manos describen algo que se pierde en las alturas.*

J.M: Rascacielos.

B.C: No hay nada que ver con espectáculo.

*Reímos durante un momento.*

Pero lo interesante fue que el espacio, el espacio urbano, era contra el espectáculo, así que hay una tensión cultural visiva. Un pequeño clown con nariz rojo, así cerca de un rascacielos enorme, esa es una contradicción, que tú puedas ser en un espectáculo de calle. O puedes ser una cosa lírica de cárcel, una escena dramática después llega una escena popular. Hacer pasacalle en una pequeña vía y va a terminar en una plaza con este principio. Es orgánico todo esto. O se puede luchar contra el espacio. Así que va a, por ejemplo, cuando vamos a hacer un espectáculo de calle necesita como tres ó cuatro horas, para mí, para andar caminando, tomar una café, mira, este lugar me gusta mucho pero cue escena del espectáculo, cual escena del espectáculo se puede hacer solamente allí. Toda otra parte del espectáculo necesita organizarla, porque la escena allí, ¿Esta claro?

J.M. Lo que planteas... Por ejemplo, en la sala se puede controlar todo.

B.C: Exactamente

J.M: Hay un control. Y digamos esta parte viva que tiene la sala, bueno, es el actor. Pero en este caso yo entiendo que la ciudad tiene una vida ya perse.

B.C: Claro, claro, ese es el problema de entrar en relación con la vita cotidiana, de todos los días, con la vita del espectáculo. Eso es lo que es interesante, así que necesita elaborare principios técnicos, por eso necesita sonido. *Suenan unas campanas, y nos recuerda esa magia que se da en la calle, en donde la ciudad colabora con sus sonidos, muchas de las veces para la escena ó momentos como este en el que la ciudad hace patente el ejemplo.* Por eso necesita que el actor está muy abierto, corporalmente, energéticamente. En la sala tú puedes hacer pequeñas cosas, en un espectáculo de sala pequeña tiene la luz; en la calle necesita de trabajar sus 360 grados, aquí, arriba, abajo, necesita sentir la energía de la gente que pasa, por eso es importante la danza hindú porque el actor sabe cómo usar su energía. Afuera necesita el doble de energía que adentro.

Adentro tú puedes hacer acciones, *gestos pequeños*, que va a moverse dentro de los espectadores, puede trabajarse así, *hace pequeñas acciones, gestos breves y pequeños, cercanos a su cuerpo. Su mirada no va más allá de su frontera corporal*, afuera necesita trabajar así, *amplía su mirada, su atención*, abierto, cuidando el coche, está llegando, cuidando el perro, cuidando la vida real. La vida real.

Así que el espectáculo de calle es un espectáculo que va a romper la vida real. Intenta irrumpir la vida real para una vida de una hora artística, que va a confrontarse. Por eso es que es muy interesante, porque nunca un espectáculo es lo mismo, nunca, nunca es lo mismo. El espectáculo es 59 minutos, 59, no 61, no 60, 59. Pero todo el tiempo es diferente, el actor hace lo mismo no va a relacionarse con el público, nosotros no tocamos público, hacemos nuestra cosas pero el feeling es diferente si tú lo haces desde la línea, lo haces acá justo, es que está muy frío.

Tú trabajas en animar porque a veces es terrible. El ambiente es terrible, si tú vas a Sudamérica es otra cosa, el espectáculo es lo mismo más es totalmente otra cosa, porque la gente lo vive de manera diferente, porque depende de su cultura teatral, o de vida. Es Sudamérica, por eso a nosotros nos gusta mucho Sudamérica porque la gente es viva, no muerta, y el espectáculo es un organismo vivo, el teatro es vivo, es vivo, necesita gente viva ó necesita hacer que la gente se mueva y la gente viva con los actores. Todo tiempo, todo tiempo es un desafío, por eso es que a mí me gusta muchísimo, no me gusta hacer espectáculos en la sala porque es un ritual que no me gusta. A las nueve llega la gente, paga diez euros por el billete, termina está muerto, totalmente muerto el público, al final esto se va a comer la pizza o al restaurante. Es un ritual muerto para mí. Todo el tiempo el ritual del teatro de calle es diferente es nuevo, es vivo. Todo el tiempo es diferente, en cuanto a trabajar aquí no hay coche, y de pronto trabajar sobre la calle. Así que la propuesta sonora, la respuesta sonora, el sonido que llega de la... *Apunta más allá de las casas, imagino la calle que se encuentra junto*. Es totalmente diferente, tú necesitas, sabes que hacer.

J.M: Claro. Esto es algo nuevo, de otras personas que me han hablado de teatro de calle. Similar a cuando le preguntaba a Manuel Vilanova sobre cuál es la particularidad, para él, del teatro de calle. Él decía exactamente algo en relación al sonido; él decía el manejo del silencio.

B.C: Exacto, exacto, estoy de acuerdo con él, ese es un aspecto. Por ejemplo, otro aspecto es la profundidad de la acción teatral. Obligare al spettatore, necesita de trabajar para espectador, hay cosas en campo lungo, campo medio, primero plano. La profundidad que en teatro no hay, es maybe, nueve metros o diez black carpet inside, ¿ok?, ó fiso. No hay profundidad, eso tú lo puedes hacer en un parque, por ejemplo. Trabajamos en los parques, de ver como a cincuenta metros algo que el espectador no sabe que es, es algo pero empieza a trabajar con la vista el spettatore, up, down, centro, izquierda, derecha, detrás, la gente gira porque hay un sonido, después hay otro arriba, y lentamente el espectador ve un espacio cotidiano que es diferente a un espacio cinematográfico; ese es el problema, el espacio. Hablo del espacio no del sonido. Pero tú necesitas sonido para hacer todo esto, estoy mirando un actor arriba, hay uno de los sonidos detrás y hay otro actor y el espacio...

J.M: Crece.

B.C: Se mueve, exacto, el cuerpo del espectador empieza a vivir no a estar muerto en el teatro...

J.M. Que está esperando a ver qué pasa.

B.C: Que pasa, que todavía no sabe qué pasa, más ó meno. Texto Romeo y Julieta, Macbeth, la historia menciona la historia, se puede hacer bien, se puede hacer mal, esa es otra cosa pero el ritual es eso. El ritual en el teatro de calle es, se puede decir, una improvisación, es una base perfectamente formalizada. Si tú tiene una partitura perfectamente formalizada, tú puedes cambiarla hacia alguno del espacio. Actualmente no hay nada, así que necesita estructura muy solida para poderle cambiare.

J.M: Claro, sería adecuar al espacio.

B.C: Exacto, comprimir, expandir, cambiarlo, solamente si tú tienes una estructura absolutamente fija. En concepto de improvisaciones es fundamental la danza hindú, no hay improvisación. La cultura occidental dice “yo, yo actor, soy libre porque puedo hacer una improvisación”. No, no sabe de qué está hablando, yo no creo en eso, eso es nada, el problema es que tú debes construir una partitura física, fija; va a repetirla de cinco minutos, diez minutos, quince minutos. Lentamente tú debes estructurarla para hacer todo el tiempo el mismo movimiento. No es nada, otra vez. No es nada. La estructura que debemos, que precisa el actor comienza a sentir dentro de sí, algo diferente. Está llegando. Al entender cuesto gesto tomo una manzana y la doy, tomo una manzana y la doy, si pero esta manzana es enorme, eso es el sol, y lentamente de acuerdo a su cultura el actor comienza escuchar, imagen, imagen, imagen, parece todo el tiempo lo mismo pero no es todo el tiempo lo mismo es muy diferente.

J.M: Tan pequeñas variaciones.

B.C: Pequeñas, pequeñas, pero eso es un espectáculo de calle. Esto es danza hindú, todo el tiempo es un ritual; alza y después llega algo de diferentes. Lo mismo es el teatro de calle, tiene una estructura fuerte y después, cuando yo voy a preparar el espectáculo, necesito que esa escena cambiemos de frente... ¿cómo se dice?

J.M: De frente.

B.C: Y con los actores, no exactamente como en la estructura, ma un poquito más arriba, un poquito más alto, un poquito más largo.

J.M: Se adecuan al espacio pero sin cambiar la estructura.

B.C: Exactamente, may, may, nunca, nunca. En el espacio tú puedes hacer una escena, por ejemplo, que plásticamente es de 10 por 10 pero tenemos solamente, *reduce con sus manos un espacio*, mira como se hace una escena de 10 por 10 aquí. Necesita serlo, así que el actor necesita hacer todo el tiempo el mismo

movimiento más pequeño, el contrario 10 por 10 es lo que necesitamos; tenemos 20 por 20 ahora necesito hacer la misma cosa más, *amplia el espacio que antes había acortado*.

J.M: En ese sentido adecua su energía...

B.C: Exactamente. Por eso es que hablamos del teatro hindú. No hablamos del teatro de calle, hablamos del teatro hindú.

J.M: Como base.

B.C: Como base para hacer todo esto. Eso es el diálogo, diálogo entre el espectáculo y el espacio urbano, el espacio de la città. Y tú puedes trabajar con espacio o contra espacio. Por ejemplo, eso es bellissimo, yo sé que es verde, tenemos escenas con vestuario que son blanco y rojo, los dos cual escena, Caterina, *Luia* una vestuario blanco vestuario rojo, la hacemos aquí. No la hacemos allá. Porque el vestuario se pierde en el ambiente. Aquí trabajan verde, los trajes es rojo blanco, esa es la bandera de Italia, hay un contraste de color. Puede ser también allá, me gusta con la pared, rugosa, necesito una escena que sea rugosa. Una escena de violencia puede ser, no se puede hacer aquí, esto es muy lírico aquí. Necesitamos una escena muy suave allá, necesitamos una escena muy fuerte, de violencia, de matar, por ejemplo. Así que también el color del espacio urbano determina donde va a poner la escena.

J.M: La textura, el color, la forma...

B.C: Exactamente. De acuerdo con un juicio arbitrario.

J.M: En ese sentido lo que comentabas de la dramaturgia. Una dramaturgia que siempre se está adecuando...que siempre está por ser.

B.C: Exacto. Desde el punto de vista del sonido, del punto de vista de la vista. Y del punto de vista del espacio. Espacio, tempo colore, sonido, todo lo que hace teatro, por eso es muy interesante porque cada vez es un desafío.

J.M: Tengo este pensamiento: si bien el teatro de calle genera esa participación esta cercanía con el espectador, con el público, hay un momento en que ciertos trabajos de calle son tan fastuosos que el espectador, vuelve hacer esto que tú hiciste con la chamarra, pagar diez euros y sentarse a ver, *haciendo alusión a momentos antes durante la charla en la él se cubrió con su chamarra y se dispuso a ver, cuando hablaba de teatro de sala.*

B.C: Eso es un problema muy, muy, complicado porque yo no estoy de acuerdo con cierto teatro de calle Cervantino. Colombia espectáculo, así fastuoso, con maquina, tecnología, fuegos artificiales, se puede hacer porque el teatro barroco en Europa que se hizo es una fiesta, con la maquinaria utilizaría. Este año, en la clausura del festival de Bogotá, hemos visto un espectáculo francés que yo pienso que no va a costa menos de ciento cincuenta mil euros. Con maquina, actores que llegaban con maquina. Cosa increíble. Bueno, ¿es correcto?, ¿no es correcto? no sé, para mí es otra cosa diferente, es el cinema. No voy a participar es visual, visual, puede ser bueno, puede ser malo, el espectáculo debe ser maravilloso. Como media hora de fuegos artificiales, maquinaria, actores que llegaban, maquina, cosa increíble, 200,000 espectadores. 200,000 espectadores.

J.M: Bruno Bert mencionaba en un artículo, hace años, en Paso de Gato, una diferencia que él hacía entre el teatro de calle y el teatro de sala. Él decía: “es que el teatro de calle no cabe en la sala”, y hacía la referencia a esto de las máquinas. Pero a mí lo que me sucede, ó lo que yo he visto, es que esta participación ó esto que fue el motivo primero del teatro de calle, de salir a buscar el espectador allí donde está, de repente por esta fastuosidad vuelve a convertirse otra vez en espectador, en donde el actor pasa a un segundo plano.

B.C: Exacto, exacto, ese es el problema fundamental. Nosotros para nuestra ética estética, pensamos que es una relación de cuerpo a cuerpo fundamental. Yo soy el actor, tú el espectador. Vamos a compartir una energía, allá hay un aspecto visual que puede ser bueno, malo, grande, pequeño, no me importa. A mí no me gusta, claro, porque tengo otra manera de pensar, no hay una cabeza tecnológica peso que la tradición hindú ó la tradición de nosotros, del teatro laboratorio de



Grotowski o de Barba es de una relación entre maestro y alumno, uno a uno y con espectadora cada uno, con cada uno. Por ejemplo, el último espectáculo que fatto Romeo y Julieta es un espectáculo de sala, porque está fiso, 30 metros por 30 metros de área escénica; con la gente sentada le hemos hecho en el Cervantino, como 300 espectadores. El desafío es, se puede hacer un teatro corporal para tres mil personas, se puede, se puede, porque vaya utilizar tarimas móviles, zancos y tarimas sobre ruedas, como en el teatro isabelino de Shakespeare, que va a moverse en el área escénica y va a hacer diferentes espacios. Así que el espectador todo el tiempo, pero el actor está allí. Así está allí, máximo venti metri y todo el tiempo va a moverse. Eso son tres metros, por dos, son seis tarimas, así que todo el tiempo el espectador va a vivir con esa tarima y con lo que pasa arriba. Cuando se muere Julieta hay solamente un foco y el desafío es, en ese momento, que es trágico, el momento de muerte, se puede llegar a fato de 300 personas, cuatro mil personas se queden en silencio porque hay tuto la dramaturgia de la vista y del sonido del espectáculo y del texto también. Tenemos texto pequeño introducido del english, spanish, ahora e teatro de calle o no es teatro de calle. Parece que no es teatro de calle pero hay tres mil personas, cinco mil en Colombia para nosotros, es una locura. Aquí no se puede, no hay, no hay dinero, no hay pasta. Pero, por ejemplo, fue muy interesante esa experiencia mexicana con los espectáculos y también Costa Rica. Ver como tres mil o cuatro mil personas, pueden concentrarse solamente en un pequeña accione como esta, mira, no es muy grande, ahora pueden tres mil personas concentrarse, si pueden pero necesitan una dramaturgia muy intensa que va a llegar al punto final.

J.M: Focalizar.

B.C: Exactamente aquello, así que hay un valse de diez actores sobre zancos cuando Romeo y Julieta se encuentran, que es mu espectacular. Hay un duelo con espada con ocho o nueve personas, hay momento de espectáculo, realmente de espectáculo, pero eso necesita para llegar al momento eso. Del grande, como un zoom, se avecina, se avecina, a finalmente se mira sólo un dedo. Eso es, eso en el teatro no se puede hacer porque es todo fiso y es.

Alora todo el tiempo di portare la energía del espectador hasta el momento final, eso en esa manera se puede hacer solamente en la calle, eso se da en la calle parece otra cosa,

J.M. Por la disposición espacial que tiene,

B.C: Tiene todo el público así ¿no?.

J.M: En herradura

B.C: Y toda la acción esta aquí

J.M. En el centro, claro.

B.C: Así que necesita trabajar también por eso espectador, por eso, por eso necesita manejar al cuerpo en la acción, di modo tal que hago así y mira justo brazo. Esto es por el espectador, por un lado de los espectadores, y después al de contrario. Y después esto por los dos, por los dos, por los tres y les hice una accione por esta parte, una accione por esta otra y una accione allí, todo el tiempo mover la atención de los espectadores. También si está sentado, sabes cuándo hay una partida de tenis. Cuando encuadran a los espectadores y eso es.

J.M: Que es similar a esto que decías, cuando hablabas del pasacalle de Albatris, “vamos a poner allá arriba a un actor y otro de este lado con un sonido y a otro allá”.

B.C: Exactamente

J.M: Que sería lo mismo en este sentido pero en un espacio único.

B.C: Bravo, exactamente.

J.M: En donde el cuerpo del actor está llamando la atención constantemente a él.

B.C: Eso es danza hindú, cuando tú haces katakali, he, mira la pierna estoy trabajando para unos y para otros. En el principio de este principio dialogo con el espacio, grande pequeño medio, todos.

J.M: Había un grupo en Zacatecas, que trabaja con zancos y ellos tenían una forma de pensar en los zancos, se decían “nosotros somos personas altas, personajes altos. Nuestro personaje tiene los pies así de largos.” La otra posibilidad es los zancos son una tarima y por eso es que en Romeo y Julieta hay momento en que Romeo y Julieta andan en zancos y momento en que se quitan los zancos, ya que en ese momento ellos están en una parte más elevada de donde yo estoy, y ahora están al mismo nivel de donde estoy como espectador y allí la dramaturgia se adecua a una técnica.

B.C: Exactamente, en mucho espeso. Lo que es muy interesante, que la dramaturgia se adecua a la técnica no es contrario, la técnica no es dramaturgia. Tú haces una improvisación, para hacer eso necesitas zancos o no zancos, tarima o no tarima, puede ser al mismo nivel o necesita arriba. Si está arriba significa una cosa, si está abajo otra; es el balcón de Julieta arriba, pero estás sobre unos zancos, el balcón son los zancos o es la tarima. Cuando llega abajo hay una situación cotidiana, con la nodriza, cuando están arriba todos los nobles están arriba, allí un sentido político, pero eso llega más tarde, después no va a pensarlo antes.

Yo: Primero es resolvemos lo técnico y después el trabajo se va llenando de los contenidos. Es lo que comentaba Caterina con el trabajo que está haciendo Mauro y Rosa, *actores de la compañía*. Aquí ellos no tratan de contar una historia, sólo son acciones, danza pura. Yo lo veía y en mí, como espectador, sucedía historia, pero en mí ellos no se planteaban la historia.

B.C: Exacto, eso es. El espectador debe ser libero, queremos un espectador libre que pueda usar su cabeza y su corazón en lo que ve. El teatro no debe enseñar algo, no. Porque yo estoy haciendo questa, esta, questa cosa acá. Por ejemplo, el final de albatros hay una muerte de un albatros y del techo llegan de la estructura unos personajes con costume blanco también del albatros. Aquí hay una muerte, allá tiene una resurrección. Si tú vas, los espectadores pueden dar diferentes puntos de vista de ese final, es la victoria del bien sobre el mal, es el comunismo que vence sobre el capitalismo, es el Mahatma Gandhi que vence a los ingleses.

En India hacemos el espectáculo en una región que era comunista, era un gobierno de izquierda, claro el espectáculo significa que el comunismo vence capitalismo. Otra gente no, es el símbolo de Gandhi de la no violencia, contrario, en un mismo lugar, con el mismo espectáculo eso es muy interesante. Significa que con teatro **tú** puedes hacer un pequeño torniquete, un nudo con espectadores. Tú no sabes que las acciones, que este es un espectáculo contra la violencia ¿no? eso lo hace el político o las asociaciones culturales. El teatro debe mostrar una técnica, una técnica perfecta, sin la técnica es perfecta cada espectador da su interpretación.

Romeo y Julieta, por ejemplo, ¿de quién es la culpa de toda esa matanza?, ¿Por qué muerte un montón de gente? la culpa puede ser del padre, el fraile, de la nodriza, del padre, la madre, de la sociedad incomprensiva que van a matar dos jóvenes. Cada uno tiene su interpretación del espectáculo, esa es la realidad del espectáculo los espectadores deber de libero, libre de ideologías, no puede enseñar, su teatro no puede enseñar; yo no creo en el teatro político, por ejemplo. La accione para la política es política. Nosotros hacemos arte, nosotros debemos ver la luna, la luna tiene dos caras, todo el tiempo vemos una cara. El teatro necesita demostrar la otra cara a la gente, que no se sabe qué es, es la misma, es contrario, pero necesita que la gente va a pensar cómo es la cara de atrás de la luna. Esa es mi posición.

Mi pensamiento del arte, demostrar lo que nos es claro. Y de poner en el espectador un pensamiento una reacción, una reflexión sobre la vida, sin educar. ¿Para qué?, ese no es mi deber, mi deber es ser perfecto siempre. De ser, hacer todo el tiempo la misma cosa, con la misma seriedad, con la misma estética y con la misma ética. Después vamos a dialogar con el espacio hacer las cosas más grande, más pequeña, arriba, abajo, pero todo el tiempo es como si fuera el último espectáculo de mi vida. No puede hacer el espectáculo como hoy vamos a ganar 2000 euros, mañana 5000 euros,

J.M: Vamos a hacerlo con más ganas porque hay un dinero.

B.C: No, no, no porque hay un problema, el problema de Dios, porque tú no vas a trabajar para espectadores ó para ti mismo, no nada. Tú vas a trabajar por Dios porque Dios lo ve todo. Maybe.

*Nuevamente reímos.*

Tú vas a trabajar con un ideale, con una vida que no es una vida real es otra vida, porque yo hago eso con un montón de dificultades económicas, sentimentales, psicológicas, todo el tiempo trabajando para ganar dinero porque no se puede vivir. Porque lo hago, sino por una utopía, la utopía es Dios, y si tú trabajas por una utopía es Dios, es Dios.

J.M: Hace un momento cuando te comentábamos sobre la utopía, es inalcanzable. Que siempre está uno allí.

B.C: Que nunca llega.

J.M. Y que te mantiene constantemente. Ya cuando se realiza, una utopía realizada debe de morir, porque lo otro es la rutina e institucionalizarse.

B.C: Siempre hay un problema con las instituciones que es terrible, maybe, ahora en Italia con Berlusconi, y necesita de luchar contra eso. Así que pienso que es una acción muy política esa, trabajar por una utopía es muy político. Es la única manera de vivir la política. Los políticos son terribles; de izquierda, de derecha son terribles, todo el tiempo hablan de las cosas en las cuales no hay ideal, en las que no creen, es solamente poner dinero en su bolsa. Es terrible.

Yo voy a India a trabajar solamente con los pies un mes, esa es una utopía de trabajar y hacer esas cosas. No sé, porque si puedo hablar de técnica contigo hablo claro, pero eso es otra cosa, estoy buscando algo que no que es, espero que el año próximo pueda ir a India a hacer que lo mismo. Pero lo espero. Lo espero.

J.M: En este sentido, de tu gusto personal, más por el teatro de calle que por el de sala. Que teatro, a final, es uno y lo otro tiene también que ver con esta utopía;

voy a hacer lo mismo, pero no es lo mismo. Buscar esa perfección, que me va a mostrar esa manzana que ahora es el sol, ahora la naranja, espero. Entonces siempre está por ser, el teatro siempre está por pasar. Pero en la sala lo que puede pasar es mucho más predecible que aquello que pueda pasar en la calle.

B.C: Exactamente, esto es muy interesante, porque me acostumbro a vivir todo el tiempo, no ha estar muerto.

Porque necesito para vivir y estar atento al perro, al coche, a todo lo que pasa, porque el actor necesita de ser más fuerte de la vida real, si quieres hacer espectáculo. Si quieres que la gente se pare y no se vaya a tomar una nieve, helado, así de todo el tiempo una lucha, una lucha.

Eso es vivo.

J.M: Y eso genera un desgaste energético total, y por ello si el actor no está vivo allí, se muere.

B.C: Por eso los grupos de teatro de calle, después de dos o tres años desaparecen, es un problema económico, ¿no? Bueno es un problema económico, es un problema de técnica. Para mí es una... se necesita una vida de grupo, no de compañía, en donde se les dice esto, esto, esto, o sea compartir una vida de búsqueda de ideales, de utopía. de técnica. Por eso cuando llegan nuestros jóvenes tenemos una reglas muy claras: "No te gusta los zancos, adiós. No te gusta danza hindú, bay. No te gusta música, adiós; este es un lugar en donde no se puede hacer esto, somos viejos, somos viejos. Por nuestra tradición, porque así trabajamos todo el tiempo corriendo, eso es, así somos.

J.M: Claro, me llama la atención, le comentaba a Caterina, ya antes Manuel Vilanova comentaba que ellos en España eran el único grupo de teatro de calle que tiene esa tradición de grupo. No son la Fura ó Comediants, que buscan traer a quienes les hagan tal o cual cosa, sino un teatro de calle, de grupo, así como ustedes. Algo de lo poco que queda actualmente, que siguen siendo congruentes:

“vamos a trabajar como un laboratorio, en conjunto y comunidad, y así unimos la energía para poder trabajar afuera y poder afrontar este cotidiano”.

B.C: Lo que necesita es un montón de energía para trabajar afuera. Bueno, en Guanajuato para hacer el espectáculo tres días, noche y de día, porque problemas técnicos, no hay micrófonos, y todos a esperar. Llega el micrófono, llega el sonido, eso se puede hacer solamente en grupo, esperar. Aquí cito al ensayo, voy al hotel, no se puede hacer eso.

J.M: Manuel Vilanova comentaba que su forma de trabajar es muy diferente a la forma de trabajo normal, es un proceso...

B.C: Es igual, es un proceso y como tal requiere tiempo, un proyecto especial, para hacer una cosas, pero no es el mismo. Vas a utilizar la profesionalidad extrema y no tanto a la comunidad con la que trabajas. Es muy difícil vivir en una comunidad pero yo conozco sólo esto, no me gustan otras cosas.

*Un silencio y Beppe se queda un momento en silencio, ya han pasado varios cigarros y la noche cae, el viento hela*

Lo tuyo visto el teatro de calle como energía, como lírico, como poesía, escrito en un texto blanco que es la ciudad.

Febrero 2011

## **Tiziana Barbiero actriz de Tascabile de Bérghamo**

*El actor no suena en la quietud sino en movimiento.*

*El lugar el patio de la vieja casona que alberga la sede de la compañía, su templo, lugar de trabajo. Tiziana toma una taza de café, algunos miembros de la compañía rondan el patio, es la hora de descanso.*

T.B: Siempre es así, el teatro de sala y el teatro fuera de sala son complementarios, no creo que sean diferentes, no son categorías completamente separadas. Claro que hacer teatro de sala es diferente a hacerlo en un espacio abierto. Pero desde el punto de vista del laboro del actor, no creo que exista diferencia muy grande, el trabajo que hago como actor en la sala lo hago igual en espacio abierto. Lo paradójico es esto, cuando se habla de teatro de calle se piensa que todo es posible en el teatro de calle. Se asocia el teatro de calle con la improvisación, con la capacidad de intervenir en cualquier imprevisto. Pero en nuestro modo de trabajar, es como lo mismo, que es muy importante en la sala, que es el detalle aunque aplicado afuera en la calle. La partitura del actor, dentro y fuera, es muy rígida. Es verdad que en el abierto tú te relacionas con un palacio que está en frente ó de espalda, ó un parque, con cualquier cosa que está en el entorno. Tú como actor siempre debes hacer las cosas de la estructura siempre, salvo imprevistos. El teatro de calle se da el imprevisto.

J.M: Y ¿qué haces como actor para ese imprevisto?

T.B: El imprevisto es imprevisto. Non ne mai suceso, cua cosa que cosi, forte, que pase durante el trabajo. Pero, claramente si tú vas en la calle, te puedes encontrar un niño que le dice no a los zancos, que puede ser un piccolo que te saluda con cordialidad y te viene a abrazar. Cosas con mucha naturaleza, que suceden en un espectáculo en el que cualquier cosa es posible. En partes del espectáculo en que son itinerantes, cuando caminas por la calle, en ese momento es el imprevisto. Pero cuando el espectáculo se centra, prácticamente comenzamos un espectáculo de sala, sólo que en el entorno está el espacio abierto, aunque con



cierto margen. Si este espectáculo lo metemos en la sala ó en la calle, buscamos donde va a suceder en diferentes espacios y tiene diversas posibilidades, pero la técnica del actor debe ser tal que controle su partitura. Siempre se debe ver lo que **tú** hayas construido, debe suceder siempre igual, aunque haya cosas en el pavimento o puede ser diversos espacios o tiempos, de noche o en un parque. Pero el laboro del actor siempre debe hacer que sea posible hacer eso de acuerdo a su partitura. Todo es posible.

J.M: En el teatro de sala el actor está protegido; en la calle más expuesto. Si bien la estructura es la misma, el entrenamiento del actor...

T.B: Es muy diferente, también aquí es una regla, que son fundamental que vale para cualquier tipo de espectáculo que nos planteamos. Uno es el cuidado del detalle, el detalle, la partitura debe ser precisa y debe tener una serie de reglas. Si tú vas a ver un espectáculo de danza, de danza india, en donde las reglas consisten en respetar la forma de danza india, si tú ves un espectáculo con zancos lo que se cuida es la técnica del uso de los zancos. Tú finalizas en la técnica y que tiene que ver con el espectáculo. Ahora estamos en un espectáculo que requiere música, y de ella que se aprenda la técnica de la música para tocar instrumentos, pero unido a la voz del actor. Nosotros no hacemos concierto, el actor no suena en la quietud sino en movimiento, que sea un espectáculo de calle. El actor es siempre en movimiento, para ellos aplica la técnica de estudio diariamente para ser preciso, la estudian de estas técnicas zancos, cuerpo, máscara, danza, vals, música, con todo esta técnica se debe aprovechar y de allí hacer una estructura para un espectáculo que parte de, en ese sentido, no es que voy a improvisar sino que aporte a la partitura del espectáculo.

J.M: La improvisación en el actor va siempre a la partitura del espectáculo.

T.B: Claro, o puede ser que lo opuesto, improvisaciones que aporte a la partitura del espectáculo pero parte de la conciencia y del conocimiento que tienen, es de la técnica del instrumento que tú decides usar que es instrumento musical, zancos, máscara, voz, cuerpo máscara; había que usar la máscara, el entrenamiento es

constante. Es siempre un entrenamiento, porque el instrumento que tú tienes a disposición es muy grande y por ellos siempre debes indagar, siempre prepararte, y saber que tú estás seguro que lo haces es bueno. Sobre todo en el teatro de calle, porque como te decía en el teatro de calle se piensa que todo es posible, no es verdad, existe una rigidez un control de todo lo que se hace.

J.M: Podríamos decir que en el teatro de calle existe mayor rigidez en el actor que en la sala, pensando en que el espacio condiciona y se tiene que ser mucho más fiel a la estructura en la calle.

T.B: Exactamente, aunque el actor debe ser siempre un ser preparado, porque si tú trabajas...

*Las palabras son interrumpidas por la irrupción del mundo cotidiano al lugar de trabajo. Un turista, que de forma intempestiva entra al viejo convento, después de que amablemente se le informó que no podía ingresar, continuamos la conversación.*

En un espacio abierto de cualquier modo, el trabajo en la calle requiere un control mayor que en la sala, ¿tú has visto Vals?

J.M. Si.

T.B: Tú ves el espectáculo es un pavimento, que es un pasacalle y claramente debe haber un control de todo para que no suceda accidentes. Tú controlas según el medio que estás usando, si yo uso los zancos entonces estoy segura del medio que uso.

J.M. Entonces la atención, el control, crece condicionado por el espacio. Quiero pensar que la rigidez de la partitura le ayuda al actor a que su personaje siempre sea, y el control le ayuda a no lastimarse.

T.B: Claro, en un espectáculo es diferente, abierto, y son diversos en espacios abiertos tú has visto sólo Vals.

J.M: Vals y, Romeo y Julieta.

T.B: Albatri no lo has visto, en Vals y Romeo y Julieta son espectáculos en solo espacio, no son itinerantes. Esa es una característica diferente de un espectáculo en donde se tiene que caminar. Por ejemplo Albatri que es bastante largo, donde suceden cosas, que cuando va pasando puede encontrar en un barrio tantas posibilidades, es diferente a Vals y Romeo, en donde lo que varia es el contorno pero son fijos, es un espacio fijo. Con una regulación bastante tradicional es casi un teatro de sala, sólo que afuera y se relaciona con el espacio, porque es diferente si atrás, ó alrededor, hay un palacio ó una casa, y esto lo debemos ver primero para elegir el espacio, a través de los alrededores.

J.M. Si bien el espectáculo interviene el espacio, el actor en este caso de Tascabile interviene con el público lo toca o no lo toca.

T.B: No, en Albatri, es itinerante. Hay mucho más contacto directo, propio porque caminas por la calle y puedes encontrar todo, las personas que están en la calle. El espectáculo de Vals y Romeo y Julieta es un lugar a donde el público va, está en la calle y decide si va, el contacto es menos directo y se relaciona con el espacio. En Romeo es una tribuna, en Vals están al mismo nivel, pero no hay contacto directo; en Albatris es muy posible, aunque es un tipo de espectáculo muy cordial, existe esta posibilidad y en Julieta y Romeo no, es el espectador clásico que decide ver un espectáculo en lugar abierto, y va y lo mira y elige donde sentarse.

Tascabile es el control de la partitura, y esto viene de la danza hindú. El actor tiene el control porque lo practica.

J.M: El actor va a la danza hindú pero es un actor occidental.

T.B: No, no nosotros no hacemos filología, este espectáculo de danza hindú sirve para generar la estructura. No hacemos danza filología, espectáculos de danza **indiana**, sino que sirve para hacer el espectáculo. Tú no puedes ver esto viene de katakali, o de otra cosa, el detalle del movimiento, la formalización de la partitura es fundamental. El rigor.

*La hora de almuerzo llega a su fin, con ella la conversación con Tiziana.*

Febrero 2011.

## Con Tascabile de Bérghamo

Ensayos de Albatri

Italia



Tascabile trabajando sobre Katakali

